

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURAS HISPÁNICAS Y**  
**BIBLIOGRAFÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El pensamiento poético de Rubén Darío**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Azusa Tanase**

DIRECTORA

**Rocío Oviedo Pérez de Tudela**

Madrid  
Ed. electrónica 2019

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURAS HISPÁNICAS Y BIBLIOGRAFÍA**



**EL PENSAMIENTO POÉTICO DE RUBÉN DARÍO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR:**

**Azusa Tanase**

**BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA:**

**Rocío Oviedo Pérez de Tudela**

**Madrid, 2018**



## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi mayor gratitud a la Dra. Rocío Oviedo Pérez de Tudela, quien me ha concedido el privilegio de trabajar bajo su dirección. Le agradezco su constante orientación, esencial para la redacción de esta tesis doctoral, y su generosidad mostrada en todo momento.

Siento un especial agradecimiento a Carmen Sosa Gil, de la Universidad de Los Andes, Venezuela, por haberse encargado de revisar, con infinita paciencia y profundo conocimiento sobre el tema, toda mi escritura en español, que para mí es un idioma ajeno.

También agradezco a Rodrigo Javier Caresani, coordinador del Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina, quien me dio valiosos consejos durante mi estancia de investigación realizada en Buenos Aires, de marzo a mayo de 2016.

Esta tesis no hubiera sido posible sin la beca de Japan Student Services Organization (JASSO), que me permitió dedicar la totalidad de mi tiempo a las tareas derivadas de la misma. Asimismo, pude llevar a cabo la mencionada estancia en Argentina, gracias a la financiación de la Universidad de Tokio, Japón, donde empecé mis estudios de literatura hispanoamericana con los profesores Fumiaki Noya y Takaatsu Yanagihara.

Igualmente quisiera mostrar mi gratitud a Pilar Bondía Gómez, por haberme ofrecido una verdadera casa en Madrid durante cuatro años y haberme envuelto siempre con cariño, y a mis compañeras del doctorado, Beatriz Hoyo Zapata y Divilé Kuzminskaitė, con quienes he compartido todas las inquietudes y risas en el curso.

Por último, un sincero agradecimiento a mis padres, que son la motivación de todo esfuerzo, y a tantos otros amigos y profesores que me han animado en el largo camino.

Madrid, septiembre de 2018





# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	9
 <b>PRIMERA PARTE DEVENIR</b>	
<b>I. El poeta niño en Nicaragua (1882-1886) .....</b>	<b>29</b>
1. El poeta niño y su entorno	
1.1. <i>¿Qué es la poesía?</i> El inicio de la interrogación .....	29
1.2. El contexto social nicaragüense y la modernización del arte .....	31
2. El idioma, la emancipación, el historicismo: “El idioma español” (1882) .....	35
3. Enfoques de la crítica literaria .....	39
4. El modo de lectura del clásico: “Calderón de la Barca” (1884)	
4.1. El genio, la circunstancia y la universalidad .....	43
4.2. La sociedad literaria “La Juventud” de El Salvador .....	48
 <b>II. El joven entusiasta en Chile (1886-1889) .....</b>	<b>51</b>
1. Entre la juventud literaria de Santiago .....	51
2. La apropiación de la estética moderna francesa	
2.1. La nueva sensibilidad, la estética parisina y la burguesía .....	55
2.2. La tradición del idioma español y la estética francesa .....	57
3. El origen del concepto de la “Joven América” .....	60
4. El refinamiento estilístico y las escuelas modernas: “Catulo Mendez. Parnasianos y decadentes” (1888) .....	64
5. La originalidad y la imitación: en torno a las <i>Nuevas Siluetas</i> (1888) de Pedro Nolasco Préndez .....	69
 <b>III. El periodista semi-oficial en Centroamérica (1889-1892) .....</b>	<b>75</b>
1. De nuevo al amparo del régimen medio feudal .....	75
2. El periodismo	
2.1. La misión del periodismo .....	80
2.2. La masa y la aristocracia intelectual .....	83
3. Ideas sobre la innovación métrica: “El libro <i>Asonantes</i> de Narciso Tondreau” (1889) .....	85
4. La literatura hispanoamericana y la mirada española .....	87

## SEGUNDA PARTE MODERNIZACIÓN ESTÉTICA

<b>IV. El misionero de la estética moderna en Buenos Aires (1893-1898)</b> .....	95
1. La etapa más programática	
1.1. El misionero de la estética moderna .....	95
1.2. El círculo literario en Buenos Aires en la década de 1890	
1.2.1. El Ateneo y la cultura de los cafés .....	97
1.2.2. Observaciones darianas: “Literatura argentina” (1894) .....	101
2. Los principios del concepto poético dariano	
2.1. La poesía y la modernidad	
2.1.1. La poesía en los tiempos modernos .....	103
2.1.2. La sociedad moderna: “Mensajes de la Tarde” (1893-1894) .....	105
2.1.3. La concepción temporal .....	109
2.2. La religión del Arte	
2.2.1. La sacralización de lo profano .....	115
2.2.2. El Dios y los dioses .....	117
2.3. La aristocracia intelectual	
2.3.1. La aristocratización del plebeyo .....	121
2.3.2. La credencial de la aristocracia .....	122
2.3.3. El periodismo, mediador de la masa y la élite .....	123
2.4. El modernismo	
2.4.1. La negativa al <i>ismo</i> .....	128
2.4.2. Joven América: “Pro domo mea” (1894) .....	131
2.4.3. De España al Mundo .....	134
2.4.4. Los “modernos” .....	136
2.4.5. La métrica moderna .....	139
2.5. El idealismo	
2.5.1. La representabilidad del mundo .....	143
2.5.2. El elogio de la música .....	149
2.6. Las escuelas del Fin de siglo	
2.6.1. Estética acrática .....	152
2.6.2. El simbolismo .....	153
2.6.3. El decadentismo .....	157
2.7. El dilema de la originalidad	
2.7.1. <i>Qui pourrais-je imiter pour être original ?</i> : “Los colores del estandarte” (1896) .....	163

2.7.2. El debate sobre el arte nacional de 1894 .....	167
2.7.3. El subjetivismo, o una óptica subversiva .....	171
3. Los manifiestos y manuales de la modernización estética	
3.1. <i>Revista de América</i> (1894)	
3.1.1. El individualismo y la heterogeneidad en la Joven América .....	179
3.1.2. La advertencia editorial “Nuestros propósitos” .....	182
3.2. <i>Los Raros</i> (1896)	
3.2.1. La naturaleza compleja .....	186
3.2.2. El prólogo a la primera edición .....	191
3.2.3. El marco crítico .....	192
3.3. El manifiesto-poema: “Palabras liminares” a <i>Prosas profanas</i> (1896) .....	196

### TERCERA PARTE EVOLUCIONES

<b>V. El observador meditabundo en Europa (1899-1914) .....</b>	<b>207</b>
1. El observador meditabundo .....	207
2. Observaciones sobre la actualidad estética	
2.1. <i>España contemporánea</i> y otras crónicas (1899-1900)	
2.1.1. Los diagnósticos generales .....	216
2.1.2. Evoluciones del concepto del modernismo:	
“El modernismo en España” (1899) .....	219
2.1.3. Los nuevos, los maestros y los regionales .....	222
2.1.4. El idealismo y la regeneración de España .....	225
2.2. La literatura española después de <i>España contemporánea</i>	
2.2.1. El despertar de la intelectualidad española (1904-1905) .....	230
2.2.2. La literatura española en “Dilucidaciones” (1907) .....	235
2.2.3. Almas regionales: semblanzas de escritores españoles (1908-1914) .....	240
2.3. La literatura hispanoamericana	
2.3.1. El orgullo americano ante la mirada del Mundo .....	243
2.3.2. Las repúblicas provisionales y “ <i>Europa egoísta y cerrada</i> ”:	
hacia el reconocimiento universal .....	246
2.3.3. La universalidad, la nacionalidad y la subjetividad .....	253
2.4. El nuevo arte en el mundo hispánico	
2.4.1. El modernismo .....	259
2.4.2. Cuestiones de métrica .....	263

2.5. Transiciones estéticas, desde el Fin de siglo hasta las vanguardias	
2.5.1. La estética del Fin de siglo, el simbolismo y el Arte:	
“Al Dr. Max Nordau” (1903) .....	268
2.5.2. Los límites de la estética dariana ante las vanguardias:	
“Marinetti y el futurismo” (1909) .....	274
3. <i>¿Qué es la poesía?</i>	
3.1. La poesía, lenguaje mesiánico	
3.1.1. Contradicciones del idealismo terrenal: “Prefacio” a	
<i>Cantos de vida y esperanza</i> (1905) .....	278
3.1.2. La poesía y la Gran Guerra: “ <i>Un instante la poesía hace olvidar la guerra</i> ”	285
3.2. La poesía, lugar de encuentro entre lo relativo y lo absoluto	
3.2.1. El Arte absoluto y las estéticas transitorias .....	291
3.2.2. Hibridez e intertextualidad: “Dilucidaciones” (1907) .....	293
<b>CONCLUSIONES</b> .....	307
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	313
<b>APÉNDICES</b>	
I. Tabla comparativa de “Dilucidaciones” .....	335
II. Tabla de los artículos periodísticos de Rubén Darío recogidos en	
compilaciones póstumas .....	339
<b>ABSTRACT</b> .....	373
<b>RESUMEN</b> .....	375

## INTRODUCCIÓN

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,  
botón de pensamiento que busca ser la rosa;  
se anuncia con un beso que en mis labios se posa  
el abrazo imposible de la Venus de Milo.

“Yo persigo una forma...” (1901)

### 1.

¿Qué es la poesía? ¿Y cuál es la función del poeta? La recurrente interrogación relativa al *ars poetica* ha sido advertida por varios críticos respecto a la poesía de Rubén Darío. Para Pedro Salinas, “el arte, la poesía y el poeta” son uno de los “subtemas” de la poesía dariana (2005, 223-246). Fue Ángel Rama quien, a través del argumento de la condición socioeconómica en la que se hallaron Darío y sus coetáneos escritores de Hispanoamérica, sostuvo que la poesía y el poeta son “[m]ás que un subtema, como piensa Salinas de Darío, el tema por antonomasia” (1985b, 62). Es un *leitmotiv* del poemario inicial de Darío, *Epístolas y poemas* (1885), según Carmen Ruiz Barrionuevo (2002, 40), y el hilo unificador de sus dos poemarios monumentales, *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905), según Aníbal González (2007, 119). Las reflexiones sobre el arte y la poesía se manifiestan en forma de una alocución<sup>1</sup>, o mediante el retrato de la figura del poeta<sup>2</sup>, y asimismo, en las abundantes alusiones artísticas y literarias en sus versos,

---

<sup>1</sup> Sin pretender hacer una enumeración exhaustiva, indicaremos algunos poemas como principales ejemplos de los poemas darianos que son *ars poetica*. En este caso, se pueden indicar “Palabras de la Satiresa” (1889) y “Ama tu ritmo” (1889), entre otros.

<sup>2</sup> Serán, por ejemplo, “Yo persigo una forma...” (1901), “*Yo soy aquel que ayer no más decía*” (1904), “*¡Torres de Dios! ¡Poetas!*” (1905) y “*El cantor va por todo el mundo*” (1907). El motivo de la errancia que se observa en diversos poemas de Darío es una metáfora de la creación poética (Tanase 2016).

tangibles sobre todo en lo que Salinas llamó “paisajes de cultura” (2005, 96), pues ellas también albergan una mirada crítica del sujeto poético hacia los objetos nombrados<sup>3</sup>.

Lo anterior constata la vitalidad existencial de la cuestión de *qué es la poesía y cuál es la función del poeta* en la creatividad de Darío. El objetivo del presente estudio, por consiguiente, es examinar su forma de pensar sobre este asunto, pero no por medio de la lectura de su poesía, como han realizado los estudios previos —todos los estudios de la totalidad de la obra de un poeta son, en su esencia, una indagación de lo que es la poesía para ese poeta—<sup>4</sup>, sino de la prosa ensayística que trata de los temas referentes a la poesía y el arte, que también es abundante. Antes de aclarar nuestro procedimiento, indicaremos cuáles son los trasfondos sociales y estéticos de los que procede la inminencia de las interrogaciones arriba señaladas.

En primer lugar, conviene fijarnos en el contexto universal, o mejor dicho, común al mundo occidental, de la época en la que vivió Darío. En 1934, Federico de Onís planteaba con perspicacia que el fenómeno denominado modernismo es “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, en la ciencia, la religión, la política, y gradualmente en los demás aspectos de la vida

---

<sup>3</sup> Los “paisajes de cultura” se observan típicamente en los poemas como “Era un aire suave” y “Divagación”. Alberto Julián Pérez afirma que los modernistas “[h]acían referencia hiperculta al nutrido mundo cultural, cuyo valor último para los modernistas [...] no era moral, o filosófico (como podía serlo para un romántico) sino estético, formal, simbólico. El motivo elegido se enriquecía con la *autorreferencia* al proceso poético: toda poesía debía ser preferentemente una meditación sobre el arte, sobre el acto de poetizar, sobre las peripecias artísticas del escritor (piénsese en [...] las numerosas poesías dedicadas a meditar sobre otros poetas y su obra que escribió Darío: “Leconte de Lisle”, “Walt Whitman”, “Pórtico”, “Responso”, “A los poetas risueños”, “Antonio Machado”, etc.)” (2011, 108).

<sup>4</sup> Podemos citar los estudios de Salinas, *La poesía de Rubén Darío* (1948), Cathy Login Jrade, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity* (1983), Alberto Julián Pérez, *La poética de Rubén Darío* (1992), Alberto Acereda y Rigoberto Guevara, *Modernism, Rubén Darío and the Poetics of Despair* (2004), etcétera. Para el crítico costarricense Abelardo Bonilla, autor de *América y el pensamiento poético de Rubén Darío* (1967), el pensamiento poético fue el contenido ideológico y filosófico de los poemas, que muestran “la concepción del mundo” y “la voluntad de forma” del poeta (1967, 17). También podemos recordar el tratado de Mario Vargas Llosa, *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (1958), en el que se argumenta, mediante el análisis de los cuentos y poemas de Darío, que la aproximación momentánea del poeta al naturalismo ocasionada en Valparaíso y su intento de escribir un relato naturalista, “El fardo” (1887), le revelaron, al revés, el sentido de su inclinación esteticista, que entiende la literatura como “una exclusiva elaboración artificial, desinteresada de toda finalidad ética y social” (2001, 161).

entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy” (2012, XV). Y Juan Ramón Jiménez, siguiendo la tesis de Onís, afirmó que el modernismo no es una escuela, sino una época (1999, 11). El tratado de Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo: Supuestos históricos y culturales* (1983), se gestó dentro de la misma genealogía, aunque como una crítica a las *Direcciones del modernismo* (1971) de Ricardo Gullón, que, para Gutiérrez Girardot, “no hace otra cosa que barajar de otra manera los elementos que quién sabe en qué época moderna ha encontrado para caracterizar una ‘escuela’” (2004, 27), a pesar de ser heredero de la visión de Onís y Jiménez. El crítico colombiano, en su argumento de las condiciones sociales y filosóficas que engendraron las literaturas del Fin de siglo europeo, subraya la expansión de la sociedad burguesa como el fondo principal de ellas —afirmación que también formuló Giovanni Allegra, en *Il regno interiore: Premesse e sembianze del modernismo in Spagna* (1982)—, y advierte que se agudizó el problema del rol del arte y del artista dentro de ese “estado mundial de la prosa”, en palabras de Hegel, donde el individuo es condenado a convertirse en medio útil de otros. Por eso, el arte tuvo que justificar su existencia continuamente, y la respuesta por parte de los artistas fue “la constitución de la ‘teoría literaria’, es decir, de la tácita sustitución de una poética normativa por otra libre y experimental que al mismo tiempo justifica, si bien con resignación, la respuesta inseguramente positiva a la pregunta de Hölderlin: ‘¿Para qué el poeta en tiempos de miseria?’” (55). Al mismo tiempo, el “artista” se convirtió en objeto novelable y surgió el género de la “novela de artista”, representado por las obras como *Ardinghello y las islas bienaventuradas* (1787) y *Lucinde* (1799) de Schlegel, *À rebours* (1884) de Huysmans y *De sobremesa* (escrita entre 1887-1896) de Asunción Silva (54-57).

Aparte del tema social, también hay que reparar en la evolución de la estética europea-occidental después del romanticismo, movimiento que, como queda sugerido en el argumento de Gutiérrez Girardot, implica una “libertad absoluta en todos los ámbitos” (Viñas Piquer 2002, 263). Su única ley es que no existe ninguna ley, de ahí la desaparición de una única Poética. El oficio del



poeta ahora es el de incesantes búsquedas para encontrar su propia poética. Paradójicamente, tal libertad estética es correlativa al individualismo de la nueva sociedad, es decir, por una parte, el régimen burgués marginó a los artistas en la sociedad, pero por otra, les proporcionó la base teórica de la consecución de una nueva estética.

Debido a las situaciones que acabamos de observar, se han producido en los idiomas europeos, a partir de la época del romanticismo en adelante, numerosos poemas sobre el arte, la poesía y el poeta, parejas a la “novela de artista”. El crítico checo-estadounidense René Wellek dio como ejemplos de tal “meta-poetry” las piezas de Verlaine, Karl Shapiro, Hölderlin, Rilke, Mallarmé, Wallace Stevens y Archibald MacLeish (1970, 260-262)<sup>5</sup>. Es también la característica común de la poesía de los llamados simbolistas, según la observación de David Viñas Piquer a propósito del célebre poema de Verlaine, “Art Poétique”:

Leyéndolo se advierte claramente que, además de la exigencia de rigor formal, otro rasgo común a los poetas simbolistas es la continua reflexión sobre el fenómeno poético, lo que dio lugar, en algunos casos (sobre todo en el caso de Baudelaire, Mallarmé y Valéry), a teorías de gran profundidad. Y lo más destacable en este punto es el hecho de que, como se acaba de ver, a menudo la teoría se expresa y se muestra en el poema mismo, [...]. (2002, 347)

En la poesía hispana, Gustavo Adolfo Bécquer meditó en el concepto de la poesía y la meta de la creación poética por su voluntad romántica, pero, como ya hemos mencionado, el tema se trató de manera más consciente y frecuente en el modernismo y alcanzó su apogeo con Darío (Acereda y Guevara 2004, 61). Se puede considerar, por consiguiente, que las reiteradas reflexiones de Darío sobre lo que es la poesía se derivaron, primero, de las condiciones sociales y estéticas que llegaron a ser universales en el mundo decimonónico, originadas por la evolución del capitalismo y el afán

---

<sup>5</sup> Según Wellek (1970, 260), la historia de la *poesía sobre la poesía* es antigua, aunque era simplemente una versión del género didáctico de la filosofía versificada, como en *De arte poetica* de Horacio, *Poetica* de Marco Girolamo Vida, *Art poétique* de Boileau, y *Essay on Criticism* de Alexander Pope. Esa forma de la *poesía sobre la poesía* desapareció en el siglo XVIII, posiblemente con *The Pleasures of the Imagination* de Mark Akenside, pero reapareció en el siglo XIX en nuevas formas, tal como argumentamos en nuestro estudio.

romántico<sup>6</sup>.

Sin embargo, en el caso de Darío, las mismas reflexiones a la vez se apoyan en el contexto particular de su tierra. La cuestión de *qué es la poesía* también opera como la de *cómo debe ser la poesía en América* para él. Aunque Pedro Henríquez Ureña ya señalaba la rivalidad entre el americanismo y el afán europeizante en la búsqueda de “nuestra expresión” en Hispanoamérica (1928, 27), quien prestó atención a la americanidad de ese mismo afán fue Ángel Rama. El crítico uruguayo, en su estudio sobre *Rubén Darío y el modernismo* (1970), definió la historia de la literatura hispanoamericana del siglo XIX como la de “un esfuerzo obsesivo de autonomía” (1985b, 20) e indicó que, mientras Andrés Bello propuso la autonomía temática a través de su *Alocución a la poesía* (1823) —que tratara de la historia y la naturaleza de América—, Darío opuso a la concepción del sabio venezolano “la tesis de la apropiación de todo el instrumental contemporáneo —lingüístico y poético— de la culta Europa” (7). La conclusión de Rama al respecto es que el universalismo cultural de Darío es el producto de la situación del lugar y la época: “Toda su concepción universalista de la cultura es, en un grado que ni él ni su tiempo podían reconocer, la de un hispanoamericano, y la de un hispanoamericano en una determinada y muy precisa circunstancia histórica” (10).

Darío discurrió en el concepto de la poesía mediante una contemplación dialéctica del arte innovador de otra tierra, París especialmente, aquella “capital del siglo XIX”, por emplear las palabras de Walter Benjamin (2012). Vio en él la modernidad por excelencia, y aspiró a que su arte también representara una modernidad, equivalente a la otra, pero suya propia. Su

---

<sup>6</sup> Rama también aseguraba, asociando el estado del arte y la sociedad de Hispanoamérica al mundo occidental: “En el seno de esa escuela [el romanticismo], sin embargo, comienza a germinar la meditación sobre el poeta y su arte, que los artepuristas de mediados del XIX desarrollan intensamente, que remiten al Parnaso y al simbolismo, y que inunda América Hispana por un período de treinta años. La nueva concepción subjetivizante, la quiebra de los valores artísticos en el nuevo mercado, la hostilidad de un medio que parecía decretar la cancelación del instrumento poético mismo —el hombre que cantaba— justifican sobradamente la obsesión temática que los dominará. ¿Qué somos? ¿Para qué existimos? ¿Qué hacemos? ¿Adónde vamos? A esta situación concreta, diríamos existencial, provocada por una modificación de las estructuras que vinculan escritor y ambiente, se puede contestar de distintos modos” (1985b, 62).

comportamiento es una respuesta ante el desnivel comprendido en la universalidad de las condiciones sociales y estéticas de la época, el cual Beatriz Sarlo designó con el término de la “modernidad periférica” (1988), inspirada por la visión de Marshall Berman expuesta en *All That Is Solid Melts Into Air* (1982), donde se argumentan la literatura y la sociedad de Petersburgo del siglo XIX como “modernism of underdevelopment” (1988, 173). José Joaquín Brunner, siguiendo la terminología de Sarlo y al mismo tiempo a lo Wallerstein, teorizó la modernidad en la cultura hispanoamericana de acuerdo con una clara contraposición de centro/periferia: “la difusión de la modernidad —asunto distinto a los procesos de modernización que operan siempre ‘desde dentro’— posee una dirección estructural: desde el polo privilegiado, el centro, hacia la periferia” (2001, 247).

La problemática que acabamos de esbozar también ha sido tratada en los discursos en torno a la *literatura mundial*, noción originalmente planteada por Goethe —*Weltliteratur*— y adoptada por Marx y Engels en la descripción del mercado mundial en su Manifiesto<sup>7</sup>, que empezó a atraer la atención de los críticos especialmente desde la década de 1990, conforme al auge del debate sobre la globalización. En breves palabras, es un enfoque que se detiene en la dinámica global de las interrelaciones literarias de las cuales surgen las expresiones nacionales e individuales, más allá del marco binacional/bilingüe de la literatura comparada tradicional. Pascale Casanova y Franco Moretti respectivamente esquematizaron la desigualdad en esa dinámica. Casanova, en su estudio *La République mondiale des Lettres* (1998), explicó cómo París disfrutó su supremacía en la

---

<sup>7</sup> En 1827, Goethe dijo en una conversación con su discípulo Johann Peter Eckermann: “Cada vez me doy más cuenta de que la poesía es un bien común de la humanidad que se manifiesta en todos los lugares y épocas y en cientos de personas. [...] Por eso me gusta echar un vistazo a lo que hacen las naciones extranjeras y recomiendo a cualquiera que haga lo mismo. Hoy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento” (Eckermann 2006, 267). Marx y Engels observaron en su Manifiesto comunista de 1848 utilizando el mismo término *Weltliteratur*: “En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones que se bastaban a sí mismas, se establece un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la producción intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles: de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal” (2010, 26-27).

estructura jerárquica del espacio literario mundial a lo largo del siglo XIX y hasta mediados del XX, sobre la base de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, y Moretti, en “Conjectures on World Literature” (2000), argumentó el modo de la circulación global de textos literarios en la que la forma del centro se transmite a la periferia casi unidireccionalmente, adaptando el modelo socioeconómico del sistema-mundo de Immanuel Wallerstein. La propuesta de *What Is World Literature?* (2003) de David Damrosch ensanchó el horizonte de la noción de la literatura mundial: no como un conjunto de textos canonizados en determinado modo de circulación, sino como “a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time” (2003, 281). A partir de este panorama, el reciente estudio de Mariano Siskind, *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America* (2014), captó en los discursos universalistas de Darío y los modernistas el procedimiento mediador entre la red global de intercambios literarios y su propia literatura que se encontraba en una posición marginal. En el contexto de Siskind, la literatura mundial designa “a critical discourse that collects the aesthetic materials from outside Latin America that enable a cosmopolitan modernization in the region, emancipating it from a cultural particularity that bears the marks of exclusion” (2014, 19).

La cuestión de *cómo debe ser la poesía en América* adquiere una especial complejidad cuando se apunta a ser *moderno* a través de la asimilación de la modernidad europea y aún se desea ser *original*, porque los hispanoamericanos, a pesar de ser hijos de los españoles, que a su vez son pueblos de la civilización europea, decidieron definirse su diferencia. Tal es el caso de Darío, para quien la originalidad es el principio primordial, como se advertirá en nuestro argumento.

Algunos lectores cuestionarán cómo se entiende el rol de Darío en el círculo literario español, si sus interrogaciones sobre el concepto de la poesía son esencialmente hispanoamericanas. Es cierto que, desde que Darío se trasladó a España a finales de 1898, intervino en sus observaciones literarias una mirada panhispánica, y el estado de la literatura española se convirtió en una de sus principales preocupaciones, así como el de la literatura hispanoamericana. No obstante, también

se verá en nuestro estudio que su juicio sobre la literatura española se constituye sobre la base del criterio que él forjó en América, e incluso la tradición española es contemplada desde el punto americano en su perspectiva. Sus ideas poéticas son una interpretación americana de lo que es la estética moderna universal.

## 2.

Al indagar la teoría estética de Darío en su *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas* (1969), Guillermo de Torre se preguntaba: “¿Existe una teoría estética definida, orgánica, en Rubén Darío?” (63). Su respuesta fue negativa, pues “sólo se halla de modo implícito, fragmentario, y tendría un resultado muy aleatorio intentar su articulación sistemática” (63-64). Sin embargo, Torre tampoco descartó la posibilidad de realizar una investigación al respecto apoyada en la lectura de la prosa ensayística del poeta: “En último extremo cabría derivar tal estética de sus propias poesías, pero siempre de un modo aproximativo y vagaroso como cumple a la ambigüedad fatal de lo dicho poéticamente. Sería, pues, menester acudir a prólogos y escritos sueltos en prosa a propósito de otros autores” (64). Nuestro estudio se deriva de la misma hipótesis: intentaremos extraer los núcleos, los procesos y los vaivenes del pensamiento dariano sobre la poesía, expresado de modo “fragmentario” en sus textos en prosa. El problema a considerar, entonces, será cuáles son los textos que se deben someter al análisis.

Desde las tempranas décadas del siglo XX, algunos textos ensayísticos de Darío han sido considerados como exposiciones destacadas de su concepto de la poesía, y son principalmente los prólogos a sus poemarios: las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896), el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza* (1905) y las “Dilucidaciones” recopiladas en *El canto errante* (1907). Fue la idea que expuso Gerardo Diego, por ejemplo, quien citó extractos de los tres prólogos al presentar al nicaragüense en la edición ampliada de su antología de la *Poesía española* (1934)<sup>8</sup>. Erwin K.

---

<sup>8</sup> Gerardo Diego comenta: “En sus artículos en prosa, y sobre todo en los prefacios de sus libros de

Mapes y Julio Saavedra Molina indicaron, junto a los tres prólogos, el artículo “Catulo Mendez [sic]. Parnasianos y decadentes” (*La Libertad Electoral*, Santiago de Chile, 7-IV-1888) como textos de propaganda del ideal estético dariano, en la recopilación de las *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile* (1939)<sup>9</sup>. Y según afirma Emilio Carilla en 1967, Amado Alonso señalaba que “Los colores del estandarte” (*La Nación*, 27-XI-1896) es “el segundo manifiesto de importancia escrito por Darío”, si el ensayo sobre Mendès es el primero (1967a, 81).

De tal visión procedió el argumento de dicha obra de Guillermo de Torre que consta de un resumen de los cinco textos que acabamos de mencionar (1969, 63-70), y se puede decir que, hasta el presente, el corpus de la prosa dariana proyectado para el examen de sus ideas estéticas se ha configurado alrededor de los mismos textos. Han habido intentos basados en los tres prólogos, como el de Francisco Sánchez-Castañer, “Los ‘Prólogos’ de Rubén Darío a sus libros poéticos” (1976), y el de Laura Scarano, “Los prólogos de Darío a sus obras en verso: Una poética explícita” (1985). La crítica también ha destacado el valor programático que poseen estos textos. Julio Ramos sostuvo que los prólogos modernistas, desde el prólogo de José Martí al “Poema del Niágara” (1882) de Juan Antonio Pérez Bonalde, “cumplieron una función central en el emergente campo literario: no sólo diferenciaban a los nuevos escritores de los letrados precedentes, sino que también configuraron [...] un mapa en que la emergente literatura iba rehaciendo y trazando los límites de su territorio” (2009, 51-52), en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989), su clásico tratado del peculiar itinerario latinoamericano de bifurcaciones y confluencias

---

versos, Rubén Darío ha dicho cuanto tenía que decir sobre su concepto de la Poesía” (2007, 492). Diego también indica el poema “Yo soy aquel que ayer no más decía” al respecto.

<sup>9</sup> “*Azul...* fué, sin embargo, un libro de reforma literaria tan pensada y buscada como la que insinuaron los libros siguientes de Darío, y pudo llevar un prólogo de mano de su autor en que él hubiese dicho en frases de propaganda su ideal estético, tal como lo llevan *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza*, y *El canto errante*. Tal prólogo existe, empero, y su doctrina estuvo presente [...]. / Tal prólogo es el primer manifiesto a que hemos aludido poco antes, fué mencionado en la presentación de *Azul...* hecha por De la Barra, vió la luz pública en el diario ‘La Libertad Electoral’ del 7 de Abril de 1888, y lleva por título *Catulle Mendès - Parnasianos y Decadentes*. Resume allí Darío en forma indirecta, so pretexto de explicar al escritor francés, sus propias ideas estéticas, ensalzando a sus preferidos del momento” (1939, 128-129).

de la literatura y el poder. Graciela Montaldo ubicó los prólogos darianos en la línea de los manifiestos literarios modernos, género que produjo “Un manifeste littéraire. Le Symbolisme” (1886) de Jean Moréas, “Le Futurisme” (1909) de Marinetti, el “Manifeste du surréalisme” (1924) de Breton, entre otros, y afirmó que “[l]os prólogos-manifiestos de Rubén Darío tienen un valor central en la constitución de su poética” (1995, 155). Saúl Yurkievich, desde la misma perspectiva, subrayó la modernidad del “efecto manifestario” que surten las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* dentro del contexto literario de su época (1996, 53-69). Recientemente, Rodrigo Javier Caresani analizó cómo el discurso de los prólogos de Darío, tanto a sus propios volúmenes —*Los Raros* y los tres poemarios—, como a los libros de terceros, revela una estrategia de explicar y organizar la nueva posición estética e ideológica de la literatura en “Hacia una cartografía de la poética dariana” (2010).

Por otro lado, algunos críticos también han indicado el conjunto de artículos periodísticos de Darío como posibles materiales de investigación de su concepto de la poesía<sup>10</sup>. En el fragmento que hemos citado al inicio, Guillermo de Torre mencionaba “escritos sueltos en prosa a propósito de otros autores”. Yurkievich (1976, 48), Montaldo (1995, 155) y Caresani (2010, 66) igualmente observaron que las ideas estéticas darianas también dejan huellas en la cantidad de sus textos aparecidos en periódicos. La antología de obra dariana intitulada *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* (2013) compilada por Caresani se organiza de acuerdo con la premisa de que “sus crónicas exhiben, a la par de una reflexión incansable sobre el arte y la literatura del fin de siglo, un grado de autoconciencia notable sobre el devenir de la propia estética” (Darío 2013, 14).

En el presente estudio, intentaremos presentar, junto a una interpretación de los prólogos de Darío<sup>11</sup>, una lectura sintética, aunque no exhaustiva, de sus artículos periodísticos conforme a

---

<sup>10</sup> El poeta publicó una parte de los artículos periodísticos también en libros: *Los Raros* (1896), *Castelar* (1899), *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902), *Tierras solares* (1904), *Opiniones* (1906), *Parisiense* (1908), *El viaje a Nicaragua* (1909), *Alfonso XIII* (1909), *Letras* (1911) y *Todo al vuelo* (1912).

<sup>11</sup> Sus prólogos a los libros de terceros están llenos de declaraciones de amistad, pero son “a veces un pretexto para hablar de algún problema literario o social, o de alguna consideración estética personal,

nuestro objetivo, trabajo que no se ha hecho hasta el momento quizá debido a la nutrida cantidad de textos y al estado de edición que complica la labor, que detallaremos más adelante. La importancia de este enfoque se pone de relieve cuando se repara en los siguientes dos aspectos que caracterizan el pensamiento dariano. Primero, notemos que el concepto de la poesía en Darío es, como hemos advertido antes, un fruto de constantes diálogos con las circunstancias sociales y estéticas del momento. Precisamente por eso, no se muestra como una teoría doctrinaria, sino que se halla en diversos textos de modo “fragmentario”, como decía Torre, y en ocasiones presenta “incoherencias” (Yurkievich 1976, 48). Su artículo periodístico es un material propicio para una exploración de esas fluctuaciones, porque en el periodismo, siempre le fue preciso ofrecer información relativa a la actualidad. En segundo lugar, es pertinente recordar cómo los estudios de la crónica modernista han especificado la función de la misma, dentro de la trayectoria de la modernización estética hispanoamericana: la crónicas actuaron como mediador entre la estética europea y la hispanoamericana<sup>12</sup>. Aníbal González, en *La crónica modernista hispanoamericana* (1983)<sup>13</sup>, señalaba que los conocimientos y las interpretaciones del arte europeo se diseminaron con eficacia a través de la producción y el consumo de las crónicas literarias y culturales:

Es importante recalcar que el acercamiento de los modernistas a la literatura (en particular a

---

todo ello relacionado o no con el contenido del libro que encabeza” (Lee Cozad 1974, 459).

<sup>12</sup> Aquí preferimos utilizar el término “artículo”, más neutro que “crónica”, puesto que los textos que Darío escribió para la prensa no siempre encajan con la corriente definición del género de la crónica como un texto que intenta ofrecer información interpretativa de los acontecimientos de un período actual, tal como indica, por ejemplo, José Luis Martínez Albertos (1984, 359-376). Noel Rivas Bravo también señalaba a propósito de los textos recopilados en *España contemporánea*: “En estos dos casos [‘Un paseo con Núñez de Arce’ y ‘Jacinto Octavio Picón’], la crónica, desde su configuración como género periodístico, colinda con la entrevista. [...] / No es ésta la única vez que Darío se sale de las fronteras propias de la crónica para entrar en otros géneros periodísticos. Es normal a lo largo del libro encontrar casos de crónica-artículo, así, por ejemplo, la reflexión ensayística que realiza sobre la posible existencia de una novela nacional española en ‘Novelas y novelistas’, o de crónica-crítica literaria o teatral, todas aquellas dedicadas a comentar los estrenos teatrales de Madrid [...] o a reseñar las últimas publicaciones de novelistas y poetas [...]” (Darío 1998, 45).

<sup>13</sup> Es el primer estudio monográfico sobre el género de la crónica de los modernistas, concebido frente al aumento del interés por su escritura periodística motivado por el argumento acerca de la evolución paralela del modernismo y el periodismo masivo, desarrollado por Ángel Rama, en *Rubén Darío y el modernismo* (1970), y por Noé Jitrik, en *Las contradicciones del modernismo* (1978), entre otros.



la literatura francesa) no fue de tipo inmediato, por así decirlo. Es cierto que los principales autores del movimiento leían el francés y que tuvieron conocimiento directo de las obras claves de la literatura francesa, [...]; pero para poder interpretar esas obras, para poder sopesarlas, evaluarlas y percatarse de la importancia de lo que estaban leyendo, fue necesario que acudieran a la mediación de la crítica: [...]. Y esa mediación crítica, aunque pudo ser provista por historias de la literatura [...], probablemente se obtuvo con más frecuencia a través de las crónicas literarias y “culturales” que aparecían en los periódicos y revistas francesas de aquella época [...].

Las crónicas, ya fueran literarias o de temática más general, fueron un eslabón importante en esa red que tendieron los modernistas de un lado a otro lado del Atlántico; porque los modernistas, además de consumir crónicas, las produjeron también, y fue a través de las crónicas de Martí, de Darío, de Gómez Carrillo, como se diseminaron los nombres de autores y de obras de la literatura europea, junto con interpretaciones de éstas. (57)

Julio Ramos sostenía asimismo: “La mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad es la condición que posibilita la emergencia de la crónica” (2009, 178). Y según afirmó Susana Rotker en su estudio fundamental, *La invención de la crónica* (2005), los escritores modernistas contribuyeron a sentar los cánones diferenciadores entre “arte” y “no arte”, difundiendo nuevas modalidades de lectura acordes con sus búsquedas, mediante los innumerables artículos que escribieron sobre los autores dentro y fuera de Hispanoamérica (2005, 20). Si es así, y si, como hemos argumentado más arriba, la voluntad poética de Darío siempre se orientaba hacia la cuestión de *cómo debe ser la poesía en América* por medio de la contemplación dialéctica del arte europeo, el análisis de sus artículos periodísticos será esencial para sopesar su forma de pensar.

### 3.

Como calificó Susana Zanetti, Darío es “un migrante, no se establece de modo definitivo en ningún lugar” (2008, 535). Y a propósito del desplazamiento dariano, intermitente pero reiterado a lo largo de su vida, Zanetti advirtió su naturaleza “radical” (2008, 535), que se origina de la

discrepancia social, moral y cultural entre distintos lugares:

Importa señalar que, en términos generales, los modernistas emigraron a las ciudades modernas nacionales o extranjeras en busca de horizontes más propicios para sus prácticas artísticas durante períodos más o menos extensos. [...] Rubén Darío (como Gómez Carrillo) representa un caso extremo de ese alejamiento del pequeño mundo natal, facilitado en cierta medida por el hecho de que su país no les ofrecía respaldo en el presente —ni por su historia, su cultura o su producción artística—. (535)

Como la clave de nuestra investigación radica en la lectura de la forma en que los textos darianos dialogan implícita y explícitamente con determinados acontecimientos, y discursos de terceros y de sí mismo, el presente estudio se divide en cinco capítulos según su migración —este criterio también funciona como marco cronológico—, para comprender con mayor claridad el entorno humano, social y artístico que se refleja en sus textos.

Asimismo, con el mismo fin, prestamos atención, a lo largo de nuestro análisis, a la notable carga intertextual, por emplear la terminología de Julia Kristeva (1986), presente en los textos darianos, ya notada por los estudiosos de Darío. El siguiente comentario de Noel Rivas Bravo sobre las crónicas de *España contemporánea* será aplicable, tal como ha percibido Günther Schmigalle<sup>14</sup>, a toda su obra, tanto en verso como en prosa:

*España contemporánea* es [...] un cúmulo de citas directas e indirectas, referencias textuales, opiniones ajenas que llenan el texto de voces diferentes articuladas en una red de relaciones intertextuales que a veces apoyan, otras contradicen, pero, en todo caso, completan los juicios de Darío. (Darío 1998, 43)

La orientación referencial es la señal del empeño dariano de participar en las redes de discursos

---

<sup>14</sup> Schmigalle afirma: “Los lectores de Darío sabemos que sus textos llevan una carga intelectual extremadamente fuerte: no solamente sus poemas, sino también sus textos en prosa son ‘densos, frágiles e improbables’. Su significación, su encanto y su gracia no están ‘en el texto mismo’, sino consisten en gran parte en su referencialidad, i.e. en sus citas directas e indirectas, sus referencias y alusiones a toda una biblioteca de textos presentes y pasados” (Darío 2004, 11-12).

existentes, por medio de sus palabras y manifestar su postura dentro de las mismas.

En la primera parte, que consta de los capítulos I, II y III, versaremos sobre el devenir de las ideas darianas relativas al concepto de la poesía de sus años juveniles entre 1882 y 1892, algunas de las cuales formarán el cimiento de su forma de pensar en el futuro. La segunda parte, que corresponde al capítulo IV, se dedica a examinar la máquina de los principios que constituyen su voluntad poética, especialmente orientada al proyecto de la modernización estética en Hispanoamérica, planteados durante su estancia argentina desde 1893 hasta 1898. En la tercera parte, equivalente al capítulo V, veremos cómo el poeta observa los asuntos poéticos en Europa en el período que va de 1899 a 1914<sup>15</sup>, y cómo dichos principios se muestran, evolucionados o intactos, en sus observaciones.

#### 4.

El corpus de investigación puede ser infinitamente extenso, si tratamos no solo de los principales prólogos de Darío, sino también de sus colaboraciones en prensa. Por ello, adoptamos la siguiente línea de selección de materiales. Primero, respecto a los artículos periodísticos, consultamos solo los ya rescatados del “bosque espeso” (Darío 2015, 49) de diarios y revistas de diversas ciudades y reproducidos en alguna de las recopilaciones de la obra dariana que especificaremos más adelante, excepto en el caso de una parte de artículos de *Mundial Magazine*

---

<sup>15</sup> Como es sabido, la autoría de los artículos periodísticos de Darío es dudosa a partir de julio de 1914, debido a la intervención de Alejandro Bermúdez (E. Torres 2010, 779). No tratamos los cinco artículos publicados en *La Nación* en 1915 con la firma de Darío, pues, aparte del tema de la autoría, tampoco versan sobre la literatura y el arte —según analizó José María Martínez (2013), los tres más tempranos son de Bermúdez mientras que los dos más tardíos son darianos—. Respecto a los artículos de 1914, excluimos de nuestra lectura los siguientes cuya autoría es considerada como dudosa por Schmigalle y Caresani (2017): “Films catalanes” (*La Nación*, 26-VIII-1914), “España y la guerra. Tópicos de actualidad” (*La Nación*, 4-X-1914) y “España y la guerra. La crisis económica” (*La Nación*, 21-X-1914). También conviene advertir que Darío redactaba sus artículos apoyado por sus amigos también en otras determinadas ocasiones. Rivas Bravo sostiene que algunas de las crónicas de *España contemporánea* fueron escritas sobre la base del borrador elaborado por Ruiz Contreras y Alejandro Sawa (Darío 1998, 24). En el presente estudio no tendremos en cuenta este factor, puesto que, como afirma el mismo Rivas Bravo, “el nicaragüense retocó y revisó estas colaboraciones imprimiéndoles su sello personal” (24).

y *Elegancias* no recogidos en las ediciones posteriores, y de la versión original de “Dilucidaciones” publicada en el diario madrileño *El Imparcial*, que posteriormente se reprodujo en *El canto errante*, pero con ciertas modificaciones textuales, significativas para nuestra interpretación. Después, de acuerdo con la delimitación crono-topológica que arriba hemos apuntado, escogemos los temas que se destacan en las ideas darianas de las respectivas etapas para examinar su modo de afrontarlos, observando la coherencia e incoherencia de sus palabras en distintos escritos. Asimismo, en cuanto a los textos que consideramos más relevantes en la totalidad de la prosa ensayística de Darío referente a la cuestión del *ars poetica*, establecemos apartados particulares para definir la posición que ellos asumen dentro de ese conjunto de textos.

En la mayoría de los textos que tratamos, existe una “identidad rigurosa” (Genette 1993, 65) entre el autor Darío y el narrador sujeto, en el sentido de que las aserciones de éste pueden considerarse como propias de aquel y el relato que se cuenta es un relato factual<sup>16</sup>. Sin embargo, algunos textos requieren un cuidado especial, pues el yo en ellos no es el Darío de carne y hueso, sino un Darío estratégicamente ficcionalizado, o un yo como sujeto poético. En tal ocasión, nos fijamos en cómo interviene el efecto de la retórica o la naturaleza del lenguaje en las nociones que se transmiten al lector<sup>17</sup>.

## 5.

Para terminar la introducción, resumiremos brevemente el estado editorial de la obra dariana que concierne a la presente disertación. La realización de un estudio sintético de su prosa ensayística resulta bastante ardua hasta el día de hoy, debido a la ausencia de una colección que recopile la totalidad de sus escritos: es preciso recurrir a múltiples ediciones publicadas en

---

<sup>16</sup> Rivas Bravo observó lo mismo a propósito de las crónicas de *España contemporánea* (Darío 1998, 65).

<sup>17</sup> Tal es el caso de “Tres fechas” (*La Razón*, Montevideo, 8-VII-1894), “Vida literaria. Belkiss. Eugenio de Castro” (*La Ilustración Sud Americana*, Buenos Aires, 5-III-1898), “Nuestros propósitos” (*Revista de América*, Buenos Aires, 19-VIII-1894) y las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, entre otros, que citaremos en el capítulo IV. Los primeros dos artículos son citados en el capítulo IV, 2.1.3.

distintos países y épocas. Si se trata de los prólogos darianos a sus poemarios, nunca es difícil consultarlos, pues son reproducidos en todas las ediciones de los poemarios, y asimismo, sus prólogos a los libros de terceros están reunidos en la compilación de los *Prólogos de Rubén Darío* (2003) editada por el académico nicaragüense José Jirón Terán<sup>18</sup>. El problema, pues, radica en la consulta de las colaboraciones periodísticas.

Como es sabido, hay cuatro series de las *Obras completas* del poeta actualmente disponibles: las editadas por Alberto Ghiraldo (Madrid: Mundo Latino, 1917-1919), por el hijo del poeta Rubén Darío Sánchez (Madrid: Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1921-1922), por Alberto Ghiraldo y Andrés González Blanco (Madrid: Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1921-1929), y por M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó Contell (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1955). Sin embargo, incluso la cuarta y más amplia serie está lejos de cubrir la totalidad de los textos periodísticos actualmente conocidos. Otra inconveniencia en estas *Obras completas* es que, como bien resumió Schmigalle, “los textos se presentan siempre sin la más mínima indicación de su origen, fuente, fecha de publicación original, etc., como si se tratara de convertirlos en ‘obras de arte puro’, cortando todos los lazos con el contexto histórico y biográfico en el cual se produjeron” (2000, 185), aspecto fundamental para nuestro estudio. Por consiguiente, aparte de las *Obras completas*, utilizamos las publicaciones que indicamos a continuación, conforme a nuestra ordenación crono-topológica, tanto para completar el corpus, como para alcanzar las fechas y las anotaciones. Para aclarar dudas sobre la datación de los artículos publicados en *La Nación*, aprovechamos el listado elaborado por Schmigalle y Caresani, “Nuevas incursiones al ‘bosque espeso’. Notas para un catálogo comprehensivo de las colaboraciones darianas en *La Nación* de

---

<sup>18</sup> La compilación de Jirón Terán reúne cuarenta textos en prosa, así como diez versos, que encabezan los libros de terceros. Como se verá en la tabla del Apéndice II, algunos de ellos no fueron escritos como prólogo, sino originalmente publicados en prensa. No hemos contado arriba los siguientes textos también recopilados en dicha compilación por respectivas razones: el prólogo a *El cuervo* (1909) de Edgar Allan Poe, pues su verdadero autor no es de Darío sino el colombiano Santiago Pérez Triana (Colombi 2013, 234), y “El último prólogo” (*El Cubano Libre*, 20-IV-1913), que en realidad no es un prólogo, sino un ensayo satírico sobre innumerables peticiones de prólogo que recibió Darío.

Buenos Aires (1889-1916)” (2017), y el archivo digital proyectado por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, “Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado” (AR.DOC)<sup>19</sup>. En el Apéndice II, presentamos la tabla de los artículos periodísticos recogidos en compilaciones póstumas de la obra del poeta.

**Capítulo I (Nicaragua, 1882-1886):** Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética* (1945), y Ernesto Mejía Sánchez, “Darío y Centroamérica” (1967), que reproduce el artículo dariano “Revista literaria de Centro-América” (*Revista Latinoamericana*, México, 15-VI-1885).

**Capítulo II (Chile, 1886-1889):** *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros* (1934), edición de Raúl Silva Castro; Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo* (1945); y *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* (2013) compilada por Rodrigo Javier Caresani.

**Capítulo III (Centroamérica, 1889-1892):** *Rubén Darío en Costa Rica* (1919), edición de Teodoro Picado; *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros* (1934), edición de Raúl Silva Castro; Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo en El Salvador* (1964); Alejandro Montiel Argüello, *Rubén Darío en Costa Rica* (1986); Pablo Steiner Jonas, *Intermezzo en Costa Rica* (1987); Günther Schmigalle, “‘La pluma es arma hermosa’: Rubén Darío en Costa Rica” (2000); y *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas* (2011), edición de Jorge Eduardo Arellano.

**Capítulo IV (Argentina, 1893-1898):** *Escritos inéditos de Rubén Darío* (1938), fruto de una pesquisa en los archivos de Buenos Aires realizada por Erwin K. Mapes; “Nuevos encuentros con Rubén Darío. Diez rimas y seis prosas desconocidas” (1953), por Eduardo Héctor Duffau; la edición facsimilar de *La “Revista de América” de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre* (1967), organizada por Boyd G. Carter; *Escritos dispersos de Rubén Darío* (tomo I: 1968, tomo II: 1977),

---

<sup>19</sup> URL: <http://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/rub-n-dar-o>

resultado de las investigaciones de publicaciones argentinas realizadas por Pedro Luis Barcia; *Páginas desconocidas de Rubén Darío* (1970), colección de textos publicados en diarios uruguayos y argentinos dirigida por Roberto Ibáñez; *El Mundo de los Sueños* (1973), edición de Ángel Rama; el artículo de Alfonso García Morales, “Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’” (2006); *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas* (2011), edición de Jorge Eduardo Arellano; la edición crítica de *Los Raros* (2015), preparada por Günther Schmigalle; el artículo de Rodrigo Javier Caresani, “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*” (2015); Günther Schmigalle y Caresani, *Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916)* (2017) que contiene la sección de “Cuatro textos desconocidos de Rubén Darío en *La Nación*”; y *Rubén Darío en El Fígaro de La Habana* (2017), recopilación de artículos desconocidos organizada por Jorge Camacho.

**Capítulo V (Europa, 1899-1914):** *El Mundo de los Sueños* (1973), edición de Ángel Rama; *Escritos dispersos de Rubén Darío* (I: 1968, II: 1977) recopilados por Pedro Luis Barcia; las ediciones críticas de *España contemporánea* (1998) y *Tierras solares* (2001), proyectadas por Noel Rivas Bravo; cuatro volúmenes de *La caravana pasa* (2000-2005), dos volúmenes de las *Crónicas desconocidas* (I: 2006; II: 2011) y *Va a arder París...? Crónicas cosmopolitas, 1892-1912* (2008), y la edición crítica de *Los Raros* (2015), organizados por Günther Schmigalle; *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas* (2011), edición de Jorge Eduardo Arellano; y *Rubén Darío en El Fígaro de La Habana* (2017), edición de Jorge Camacho.

# **PRIMERA PARTE**

## **DEVENIR**





## Capítulo I

### El poeta niño en Nicaragua (1882-1886)

#### Sección 1. El poeta niño y su entorno

##### 1.1. ¿Qué es la poesía? El inicio de la interrogación

Darío empezó a escribir versos en 1875, a los ocho años de edad, en la ciudad de León. Desde 1880 su poesía se publicó en los periódicos nicaragüenses<sup>1</sup>. A partir de 1882, también se encargó, de vez en cuando, de la redacción de artículos periodísticos. Permaneció en San Salvador de agosto de 1882 a octubre de 1883, y se trasladó a Managua en 1884, donde el director Modesto Barrios le había ofrecido un puesto de trabajo en la Biblioteca Nacional. Vivió en la capital hasta el 5 de junio de 1886, el día en que partió hacia Valparaíso, Chile. El primer artículo recogido en la recopilación de Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética* (1945) es “El idioma español” (*El Porvenir de Nicaragua*, Managua, 29-IV-1882) —único del año 1882—, del que argumentaremos más adelante. Del año 1883, solo se encuentra “La diplomacia” (*La Voz de Occidente*, León, 2-X-1883). Desde 1884 la colaboración periodística parece haber sido más frecuente: Sequeira recoge los textos publicados de 1884 a 1886 en *El Ferro-Carril* de Managua, *El Diario Nicaragüense* de Granada, *El Porvenir de Nicaragua* de Managua, *El Mercado* de Managua, y *El Imparcial* de Managua.

En la Introducción, hemos indicado que la cuestión de *qué es la poesía*, y de *qué es el oficio del poeta* se plantea recurrentemente en la poesía de Darío. Incluso en algunos de sus primeros

---

<sup>1</sup> El primer poema de Darío que apareció en prensa es “Desengaño” (*El Ensayo*, 27-V-1880) amparado con el seudónimo de Bruno Erdia (Sequeira 1945, 18), y el primero que se publicó con su propio nombre es “Una lágrima” (*El Termómetro*, 26-VI-1880).

poemas compuestos en Nicaragua, también se encuentra el mismo cuestionamiento. Por ejemplo, “El poeta”, poema que se publicó en la revista leonesa *El Ensayo* el 18 de julio de 1880, retrata la figura del poeta que vaga por el mundo, afligido y despreciado de la gente, y se desea su eterna gloria<sup>2</sup>. En “Cantilena”, que se publicó en *El Imparcial* de Managua el 15 de enero de 1886, se argumenta la supervivencia de la poesía en el tiempo moderno:

“¡La poesía se va!”  
dice la gente que está  
ebria de materialismo;  
¡a que no piensas lo mismo!  
¿Qué te parece? ¿se irá?

No, no se va la poesía  
porque aun vive la armonía,  
y alumbra el astro del día  
ese cielo de tisú;  
y en la tierra, amiga mía,  
derraman la simpatía  
las mujeres como tú. (Sequeira 1945, 243)

No obstante, sus artículos periodísticos de la etapa nicaragüenses carecen, en general, de un determinado propósito estético. Como veremos en los próximos capítulos, Darío empezó a sustentarse con la colaboración periodística en Chile, y fue advirtiendo lo que podía aportar el periodismo a la realización estética, a través de sus actividades en Valparaíso, Santiago y los países centroamericanos, en los años que van de 1886 a 1893. Su intención culminó en Buenos Aires, donde desarrolló su frente de batalla de la modernización estética, mediante la exposición de sus ideas y conocimientos en prensa. Los artículos nicaragüenses fueron escritos de un modo más

---

<sup>2</sup> “Prosigue, triste poeta, cantando tus pesares, / Con tu celeste numen sé siempre, siempre fiel, / Prosigue por el mundo llorando tus dolencias, / Hasta mirar tu nombre tan alto como el cielo, / Hasta mirar tu frente ceñida de laurel!” (Sequeira 1945, 25).

arbitrario o, quizá, menos justificado. Hay que tener en cuenta, al examinar sus ideas en Nicaragua, que su atención aún no se centra en el destinatario de sus palabras y el efecto que pueden causar entre sus lectores.

Se verá que algunos aspectos de su argumento se pueden considerar como la forma original de sus futuras ideas principales. Nuestra intención, sin embargo, no radica en recalcar la continuidad de su pensamiento para destacar su formación precoz. Intentaremos prestar atención a sus propios contextos, así como a los límites del alcance de sus ideas, tal como se expondrá en otros capítulos.

## **1.2. El contexto social nicaragüense y la modernización del arte**

En la América Latina, varias ciudades experimentaron nuevos cambios a partir de 1880, tanto en su estructura social como en su fisonomía, tal cual describió José Luis Romero en su *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976). Se llenaron de bancos, oficinas, tiendas y cafés. Romero ofrece ejemplos de las ciudades marcadas por grandes transformaciones urbanas en el fin del siglo XIX, según su posición en el mercado mundial:

Entre todas, aquellas ciudades donde más claramente se pudo advertir la prosperidad y la transformación, tanto de la sociedad y de sus costumbres como de la fisonomía edilicia, fueron las capitales que eran, al mismo tiempo, puertos: Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Panamá, La Habana, San Juan de Puerto Rico, todos puestos marítimos en directo contacto con el exterior, cuya intensa actividad económica se desarrollaba junto a las que eran propias de una capital política y administrativa, centro por eso mismo, de decisiones económicas. Y aun Caracas o Lima que, aunque ciudades interiores, formaban pareja con sus puertos vecinos, La Guayra o El Callao. [...] Una capital interior, México, brillaba por su actividad y su riqueza después de contenidas las luchas intestinas, bajo la égida de Porfirio Díaz, vigilante desde las alturas del castillo de Chapultepec. (1976, 250-251).

A su enumeración se le podría agregar los nombres de Valparaíso y Santiago de Chile donde Darío vivió de 1886 a 1889.

Entretanto, León y Managua estaban lejos de mostrar un alto grado de modernización en la década de 1880. Como bien describió Charles Watland, la sociedad nicaragüense apenas había cambiado desde la época colonial:

[L]a Nicaragua de su niñez había cambiado muy poco desde la Colonia. [Rubén] Creció, pues, inmerso en un modo de vivir que fue común a todo el Imperio, desde México al Perú y hasta cierto punto, a Chile y Argentina, e incluso a la misma España. Forma de vida que iba cambiando en ciertas regiones. Su bien ordenado encanto iba perdiéndose por efecto de la población en aumento, del creciente nacionalismo y comercialismo, de las violentas luchas locales entre reaccionarios e idealistas, que exacerbaban los conflictos sociales, y de la lenta pero constante difusión de las ideas de las revoluciones francesa y norteamericana, que poco a poco despertaban en las clases inferiores la conciencia de que podían mejorar su condición. Por cierto que Nicaragua no estuvo libre por completo de tales presiones, pero probablemente lo haya estado mucho más que otros países mayores. (1966, 25)

Por otro lado, dentro de la escena del ambiente colonial, también se incubaba un nuevo orden económico. En la segunda mitad del siglo XIX, las administraciones conservadoras de los Treinta Años<sup>3</sup> promovieron el cultivo del café, que fue el producto de exportación que facilitó la inserción de Nicaragua en el mercado mundial (Pérez-Baltodano 2003, 278). Los sectores cafetaleros naturalmente demandaron un sistema social más liberal y moderno que les facilitara el comercio. La infancia de Darío fue, por consiguiente, la etapa de la transición modernizadora, aunque tardía comparada con otros países más desarrollados<sup>4</sup>, cuyos indicios se pueden observar, por ejemplo, en los siguientes hechos. En 1878, se inició la construcción del ferrocarril, el Pacífico de Nicaragua, para favorecer la exportación de los productos agrícolas. Asimismo, en el ámbito de la cultura, los

---

<sup>3</sup> Los Treinta Años es el término que designa el lapso en el que la república de Nicaragua fue gobernada sucesivamente por los conservadores. Abarca desde la administración de Tomás Martínez (1857-1867) hasta el colapso de la de Roberto Sacasa (1889-1893) acarreado por la revolución liberal dirigida por José Santos Zelaya.

<sup>4</sup> Como referencia comparativa, anotamos los datos de Argentina. La construcción del primer ferrocarril comenzó en 1855. En 1810, en la época independentista, se fundó el primer diario *La Gazeta de Buenos Ayres* [sic]. La primera revista literaria, *La Abeja Argentina*, se fundó en 1822 en Buenos Aires.

intelectuales leoneses fundaron las primeras revistas literarias: la revista de carácter jesuita *El Mensajero Corazón de Jesús* en 1875, y la de tendencia liberal y positivista *El Ensayo* en 1880 (Arellano 1992, 27), en cuyo primer número queda impreso el poema dariano “Desengaño”. En marzo de 1884, Anselmo H. Rivas y Rigoberto Cabezas fundaron en Granada el primer diario, *El Diario de Nicaragua*<sup>5</sup>.

Hemos ilustrado aquí el nivel de modernización social, porque hay cierto paralelismo entre el estado socioeconómico y el artístico. Como indicó Ángel Rama, la norma de la economía liberal y el individualismo en el arte, que sería años después el principio de la idea estética dariana —“Sé tú mismo: esa es la regla” (1938, 123) (“Los colores del estandarte”, 1896)—, fueron correlativos, y por eso, las zonas donde se vio la mayor penetración del nuevo sistema económico también fueron los centros del nuevo modo de creación artística (Rama 1985b, 5-33). Asimismo, según argumentó Julio Ramos, en las dos últimas décadas del siglo XIX, surgió en la América Latina un ámbito discursivo específicamente político, vinculado al régimen estatal, conforme a la consolidación de los Estados nacionales —proceso que Pedro Henríquez Ureña designó mediante el concepto de “división del trabajo” (1969, 165)—, el cual propició la ubicación del lugar de enunciación estética fuera de la política, donde se aspiraría a la autonomía del arte (2006, 132-143).

El entorno que rodeaba a Darío en Nicaragua es bien distinto al de sus años posteriores. Apenas tuvo amistades literarias con las personas de su edad como en Chile y Argentina, excepto con Román Mayorga Rivas<sup>6</sup> y los jóvenes salvadoreños encabezados por Francisco Gavidia<sup>7</sup>. Se

---

<sup>5</sup> En julio de 1884 se transformó en *El Diario Nicaragüense* (Arellano 1992, 23), donde Darío publicó su ensayo “Calderón de la Barca” en 1884.

<sup>6</sup> Román Mayorga Rivas nació en 1862. Según Watland, es la primera amistad literaria que Darío mantuvo con alguien casi de su misma edad (1966, 46).

<sup>7</sup> Darío recuerda en el artículo “Revista literaria de Centroamérica” (1885): “En casa de Gavidia nos reuníamos en San Salvador todos los amigos de las letras. Bien recuerdo su cuarto de estudiante desarreglado, que por todo ajuar tenía pocas sillas y una mesa donde estaban revueltos tomos viejos y libros nuevos: el *Eusebio*, Esquilo, Petrarca, las *Vidas paralelas* de Plutarco y varios otros” (Mejía Sánchez 1967, 204).

crió rodeado de los intelectuales liberales en León, centro del liberalismo del país. El coronel Félix Ramírez Madregil, su padre adoptivo, fue admirador del general liberal Máximo Jerez. Su profesor en el Instituto de Occidente fue el polaco liberal José Leonard. Los principales personajes leoneses, sus amigos y lectores, también propugnaban la ideología liberal. Darío mismo, naturalmente, la compartía. Edelberto Torres retrata el escenario intelectual leonés de entonces:

León tiene un núcleo de intelectuales, poetas algunos, periodistas, jurisconsultos, pero literatos todos [...]. Mariano Barreto ahonda mucho en el sabor idiomático; Román y José María Mayorga Rivas, Cesáreo Salinas, Manuel Cano, José Rosa Rizo, Samuel Meza, Félix Medina, Felipe Ibarra son poetas; Buenaventura Selva, Agustín Duarte, Tomás Ayón y su hijo Alfonso, Jesús Hernández Somoza, son jurisconsultos y publicistas; Ricardo Contreras, mexicano, ejerce la docencia y la crítica literaria; Modesto Barrios es periodista, abogado y orador. Todos estimulan a Rubén celebrando sus composiciones, solicitando su colaboración para diversos actos académicos y facilitándole obras literarias que lee con delectación. Esos escritores profesan el liberalismo ideológico; son lectores de Juan Jacobo Rousseau, y de Montesquieu, de Tácito, de Plutarco, y en aquel momento tienen como oráculo al ilustre ecuatoriano Juan Montalvo. (2010, 37)

Se puede suponer que el asunto literario era inseparable del concepto del Estado como proveedor de progreso, es decir, que apenas empezaba a vislumbrarse la independencia de la esfera discursiva política y la estética.

El argumento literario de Darío, curiosamente, no está politizado tampoco en la etapa de la que nos ocupamos. Como ha advertido Sequeira, entre sus artículos nicaragüenses, no se encuentra ninguno que trate especialmente de la política local (1945, 231)<sup>8</sup>. Pero también es cierto que “se preocupaba de todo aquello que tuviese atingencia con el progreso general del país, con el

---

<sup>8</sup> “En los periódicos citados en esta obra, en los cuales colaboró Rubén, no se encuentra, amparado con su firma, ningún artículo que trate especialmente de política local; en ninguna gacetilla sobre reuniones políticas figura el nombre de Rubén y menos habrá de encontrarse en declaraciones, actas o proclamas. Rubén asistía a los banquetes, ceremonias y demás actos oficiales, ora en representación de algún periódico, ora en su carácter de alto empleado del gobierno o como especial invitado del presidente de la República, pero no se le vió concurrir como delegado de ninguna agrupación o partido político” (Sequeira 1945, 231).

adelanto cultural y con el ornato de las ciudades” (Sequeira 1945, 232), así como otros intelectuales locales. En nuestra lectura, se notará que Darío abordó el tema literario desde y hacia ese contexto, dialogando con las ideas corrientes y la tradición, en la frontera entre la pura estética y la sociedad local.

## **Sección 2. El idioma, la emancipación, el historicismo: “El idioma español” (1882)**

Si pensamos en la continuidad del pensamiento de Darío a lo largo de los años, el primer artículo que merece ser examinado será “El idioma español” (*El Porvenir de Nicaragua*, 29-IV-1882), que es una objeción contra la opinión de Enrique Guzmán, literato nicaragüense representativo del período de los Treinta Años, sobre la unidad del idioma español, expuesta en su artículo “Español o nicaraguano” (*El Termómetro*, Rivas, 23-IV-1882). Guzmán criticó el uso del idioma que se desviara de las reglas gramáticas establecidas por la Real Academia Española y sostuvo la reciente decisión de los gobiernos de Honduras, Guatemala y El Salvador de realizar una enseñanza lingüística pública que respetara estrictamente la edición de 1880 de la Gramática de la Academia. Darío, a su vez, planteó la necesidad de admitir la diversidad lingüística emanada de los países americanos, dentro de la unidad del idioma.

Por un lado, se trata de la continuidad, pues en su forma de enfocar el asunto, se encuentran conceptos comunes a su pensamiento de los años posteriores, en los siguientes aspectos. En primer lugar, la pretensión de Darío es la emancipación lingüística de los países americanos de España:

La necesidad i el uso han introducido en el idioma español diferencias remarcables, especialmente aquende el Atlántico. Las emancipadas hijas de España han querido introducir los principios liberales proclamados por ellas en política, aun en el lenguaje. Pero la Real Academia más firme i poderosa que Fernando VII, no abdica de su poderío i está todavía



ufana de que no se pone jamás el sol en sus vastos dominios; i desde Madrid da órdenes y manda sean acatadas religiosamente. (Sequeira 1945, 66)

Ese anhelo nacionalista es lo que promovió años después su proyecto de modernización estética en América. En el capítulo IV veremos que la implantación de una nueva literatura constituirá, para Darío, una despedida a la autoridad del antiguo estado protector y una sintonía con la novedosa estética universal —equivalente a la estética parisina en su caso—<sup>9</sup>.

En segundo lugar, Darío propone conceder legitimidad a la diversidad del uso de idioma, que abarca tanto la condición temporal como el espacial, y a la libertad, que ahuyenta cualquier clase de dogmatismo pero no llega a ser un libertinaje sin ningún fundamento en la tradición:

Nada decimos sobre las dos primeras partes de la Gramática, la Analogía que debe descansar en bases inamovibles, ni sobre la Sintaxis, que en gran parte depende del estudio de los buenos autores; pero no nos parece que deba ser lo mismo con relación a la Prosodia i la Ortografía.  
[...]

En Ortografía i Prosodia, se ha operado realmente por acá una verdadera revolución. Especialmente en la ilustrada Colombia, el bello idioma de Cervantes ha recibido en estos dos puntos modificaciones sustanciales i radicales. Un madrileño se horripila al ver escribir u oír pronunciar ciertas palabras; pero no es menos cierto que en estas regiones se escriben i pronuncian i se seguirán escribiendo i pronunciando del mismo modo... (66)

En Buenos Aires proclamará la libertad y la diversidad en el ámbito del arte, fundadas en la subjetividad del individuo<sup>10</sup>. Para él, lo anterior no connotará una ruptura con la tradición, sino que se tratará de dar un nuevo significado a la tradición, acorde con el tiempo actual<sup>11</sup>. En Europa

---

<sup>9</sup> En 1896 Darío observará: “Los poetas nuevos americanos de idioma castellano, hemos tenido que pasar rápidamente de la independencia mental de España y los antiguos españoles antes nuestros, a un Parnaso apenas iniciado y cuyo principal representante ha sido Gutiérrez Nájera; y luego a la corriente cerebral que hoy une en todo el mundo a señalados grupos que forman el culto y la vida de un arte cosmopolita y universal” (1938, 104) (“Un poeta socialista. Leopoldo Lugones”, *El Tiempo*, 12-V-1896).

<sup>10</sup> “[L]os cánones del arte moderno no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza —clara, simbólica o arcana— y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. [...] Se conocen, eso sí, los instrumentos diversos, y uno hace su melodía cantando su propia lengua, iniciando en el misterio de la música ideal y rítmica” (1938, 123) (“Los colores del estandarte”).

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, la advertencia editorial de la *Revista de América*, “Nuestros propósitos”, de la

apoyará aún más la diversidad de estéticas contenida en el único y absoluto Arte<sup>12</sup>, pero tal concepción esencialista del Arte en mayúscula se presentará como el límite de su comprensión frente al intento de las vanguardias<sup>13</sup>.

Por otro lado, deberíamos mantener reserva sobre aquellas opiniones que defienden la posición de Darío como iniciador del movimiento modernista desde ese momento, como la de Sequeira, que calificó el artículo de “su primera clarinada revolucionaria” (1945, 64). Es cierto que su intención de luchar contra el dogmatismo lingüístico se extendió poco después al debate literario: en 1886, Darío objetará una vez más al ataque de Guzmán en torno al uso del verbo “derramar” en su poema “Cantilena”<sup>14</sup>. Pero su perspectiva no había obtenido todavía el alcance que después tuviera en los dos sentidos siguientes: en sus textos nicaragüenses, no se encuentran palabras que manifiesten claramente su deseo de la innovación literaria, ni sus ideas sobre el método de innovación; asimismo, parece que aún no tenía clara conciencia de identidad fundamentada en la América española entera<sup>15</sup>. Veremos en el capítulo II cómo evolucionó en Chile su pensamiento en estos dos aspectos.

No obstante, es interesante advertir que en un artículo primigenio como éste, se observan ya

---

que trataremos en el capítulo IV, 3.1.2.

<sup>12</sup> Elogiará, por ejemplo, las creaciones regionales de España, y las expresiones locales, lingüísticas y temáticas, del costarricense Aquileo J. Echeverría y el colombiano Santiago Pérez Triana. Véanse el capítulo V, 2.2.3. y 2.3.3.

<sup>13</sup> Véase el capítulo V, 2.5.2.

<sup>14</sup> Como ya hemos citado, en el poema “Cantilena”, Darío escribió: “y en la tierra, amiga mía, / derraman la simpatía / las mujeres como tú”. Guzmán, en su artículo “Pedacitos de papel” (*El Porvenir de Nicaragua*, 22-I-1886), le tachó estos versos diciendo que lo abstracto no puede derramarse según el uso correcto del verbo. Darío, para objetarle, citó numerosos ejemplos de los clásicos que mostraban lo contrario en su artículo “De cómo Enrique Guzmán se va a tragar la simpatía derramada, el candor, y más que verá quien leyere” (*El Imparcial*, Managua, 29-I-1886) (Sequeira 1945, 245-251).

<sup>15</sup> En Nicaragua, Darío todavía no trata de la literatura de América, como lo hará en Chile (véase el capítulo II, la sección 2). Parece que su sentido de pertinencia permanecía dentro del ámbito de Centroamérica. Por ejemplo, escribe lo siguiente en su artículo sobre la reciente publicación del nicaragüense Román Mayorga Rivas en San Salvador, “La guirnalda salvadoreña” (*El Diario Nicaragüense*, Granada, 4-X-1884): “Mayorga Rivas ha hecho un gran bien a la naciente literatura Centroamericana y merece aplausos y justas alabanzas. [...] Continúe en la senda emprendida, y su patria se llenará de honra con las que a él se disciernen ganadas en las agitaciones de la vida del escritor” (Sequeira 1945, 148-149).

unos modos de pensar comunes a las ideas poéticas posteriores de Darío, y que el artículo no trata la cuestión meramente estética, sino que repercute en más ámbitos, como la educación y la vida del pueblo, que es el uso del lenguaje. Por eso, ahora intentaremos indicar contextos sociales del argumento, para anotar los posibles fundamentos que conformarán sus futuras ideas.

La polémica entre Darío y Guzmán puede ubicarse dentro del debate sobre la debida forma del español en América que se desarrolló a lo largo del siglo XIX<sup>16</sup>. La actitud de Guzmán corresponde al normativismo purista, encabezado por Andrés Bello, gramático formado en la colonia con el racionalismo dieciochesco. Para los partidarios de esa corriente, lo que existía era una abstracta y única lengua española, mantenida pura en España y corrompida en América (Guitarte 1991, 79). Por eso Guzmán propone mantener una única lengua pura a través de la educación como el camino del progreso de la nación:

La generación que se levanta, y que, sin duda alguna, recibe educación más seria y más brillante que la generación precedente, debe apartar los ojos de los *modelos* que le ofrece la *literatura* nacional, y ponerlos en aquellos que, con mano pródiga, le brinda la de nuestra madre patria; [...]. (Citado en Sequeira 1945, 65)<sup>17</sup>

También merece la pena señalar que la corriente purista era dominante en Centroamérica en la segunda mitad del siglo (Quesada Pacheco 2008, 150-154)<sup>18</sup>.

En cambio, Darío apoya la visión romántica del lenguaje, introducida en América por los intelectuales argentinos de la llamada generación del 1837, que pretendieron *emancipar* la lengua, sin que se perdiera la unidad lingüística entre España y las naciones americanas, y confiaron en que fuera eso lo que realmente aportara el progreso del país independiente. Entre ellos, Juan Bautista Alberdi fue quien dio el respaldo filosófico a la emancipación lingüística, a través de la

---

<sup>16</sup> A este respecto, Guillermo L. Guitarte ofrece un panorama general (1991, 72-80)

<sup>17</sup> Todas las cursivas que aparecen en las citas son originales.

<sup>18</sup> Juan Eligio de la Rocha fue quien inició la corriente purista en Nicaragua a mediados del siglo (Quesada Pacheco 2008, 151).

teoría de Johan Gottfried Herder de que los ambientes geográficos distintos y las diversas épocas históricas conforman variamente al hombre, y estas diversas conformaciones de la humanidad constituyen los “pueblos”, distintos entre uno y otro (Guitarte 1991, 77). Darío, al responder a Guzmán, relativiza incluso el valor del español de España: “Sin el que *vulgarizó* el latín, Italia i España hablarían todavía el idioma de Cicerón i de Virgilio” (Sequeira 1945, 66). En realidad, la relativización histórica del valor es el núcleo del arte moderno, pues ella justifica la legitimidad de la estética de hoy, distinta a la de tiempos pasados.

También se advierte que su actitud desafiante a la norma y la autoridad es semejante a la de la ideología política liberal, tan corriente en su entorno durante su infancia.

Es curioso, entonces, notar que Darío demostrara tal visión histórica y aspiración a la libertad en un debate lingüístico, antes de tratarlas como una cuestión estética desatendiendo sus efectos en la sociedad. Tal vez no se trata de la influencia directa de las ideas lingüísticas de los románticos y de los liberales leoneses sobre las futuras ideas estéticas de Darío, pero se observa cómo se encuentran en su forma de pensar variadas corrientes de ideas filosóficas, estéticas y sociales, modeladas tanto en Europa como América.

### Sección 3. Enfoques de la crítica literaria

Como hemos comentado antes, los artículos periodísticos de Darío de la etapa nicaragüense carecen de un determinado propósito estético, incluso cuando se trata de la crítica literaria. Manifiesta sus ideas de modo menos ambicioso que en sus años posteriores, fundado sobre la lectura de los escritores ya reconocidos en su entorno. Trata de varios centroamericanos, tales como la guatemalteca Dolores Montenegro (“Cartas a Emilia: A Dolores Montenegro”, *El Ferrocarril*, Managua, 4-VIII-1884), Román Mayorga Rivas (“La guirnalda salvadoreña”, *El Diario Nicaragüense*, 4-X-1884), y el salvadoreño Francisco Gavidia con quien trabajó amistad en El

Salvador (“Francisco Gavidia y su tomo de versos”, *El Porvenir de Nicaragua*, 5-X-1884). Asimismo, manda a una revista mexicana un panorama de la actualidad literaria centroamericana, titulado “Revista literaria de Centroamérica” (*Revista Latino-Americana*, México, 15-VI-1885). También expande sus opiniones fuera de Centroamérica. Por ejemplo, escoge al colombiano José Rivas Groot en “Bolívar y sus cantores” (*El Porvenir de Nicaragua*, 19-VII-1885) y escribe la necrología del chileno Benjamín Vicuña Mackenna (“Vicuña Mackenna”, *El Imparcial*, Managua, 21-II-1886). Trata, además, a tres escritores españoles y dos franceses: “Calderón de la Barca” (*El Diario Nicaragüense*, 23, 24, 25, 26 & 27-IX-1884), “La pesca, de Núñez de Arce” (*El Porvenir de Nicaragua*, 13-VIII-1885), “Manuel Reina” (*El Porvenir de Nicaragua*, 3-X-1884), “El último poema de Víctor Hugo” (*El Porvenir de Nicaragua*, 21-XII-1884), “La piel de zapa. Por H. de Balzac” (*El Imparcial*, 8-I-1886).

Ya no es ignorante de la literatura francesa, que después le proporcionará la clave de su propia noción poética. Aparte de que escribe artículos sobre Hugo y Balzac, menciona la poesía de François Coppée en “La pesca de Núñez de Arce”<sup>19</sup>, y también es posible que haya traducido algunas obras francesas al español<sup>20</sup>. Sin embargo, su actitud todavía es neutral, es decir, no muestra tanto entusiasmo ante la estética francesa.

Tampoco hace una llamada a la reforma literaria. Merece la pena notar que, en la práctica, ha ensayado el alejandrino ternario huguesco en su poema “Victor Hugo y la tumba” (1885), por influencia de Gavidia<sup>21</sup>, pero no manifiesta en sus ensayos claras ideas sobre la innovación, ni

---

<sup>19</sup> “François Coppée en la actualidad es quien lleva el cetro de los poetas líricos de la Francia” (Sequeira 1945, 208).

<sup>20</sup> Según el testimonio del jefe de Darío en la Biblioteca Nacional de Nicaragua, Darío publicó en *El Ferrocarril* las traducciones de Gautier (Mapes 1925, 20). La traducción de “La llama azul” de Catulle Mendès, publicada en *El Porvenir de Nicaragua* del 10 de septiembre de 1885, también puede ser obra de Darío (Sequeira 1945, 211; Zepeda Henríquez 2012, 7). Watland apunta que la traducción de *La piel de zapa* de Balzac, que se publicó junto con la reseña de Darío en *El Imparcial* también puede ser su obra (1966, 83).

<sup>21</sup> Según Mapes, hay intentos de adaptar la versificación francesa en la poesía dariana más antigua. La métrica del poema “Tú y yo”, escrito antes de 1880, contiene una imitación fiel de *Les Djinns* de Hugo (1925, 32-33).

formal ni temática<sup>22</sup>.

Hay, no obstante, dos rasgos comunes que Darío estima en varios escritores y serán el fundamento constante de sus propuestas poéticas. Primero, se advierte su afán por la originalidad, o por el sello de la individualidad —la huella romántica es evidente—. Ser distinto de cualquier otro es el atributo que elogia repetidamente:

Me siento conmovido cuando leo esos versos brotados de la lira de la Montenegro. No encuentro siempre en ellos la frase gallarda y pulida; no hallo el recortado e invariable metro de autores rígidos cuyas estrofas salen como vaciadas en un mismo acerado molde. (Sequeira 1945, 126) (“Cartas a Emilia. A Dolores Montenegro”, 1884)

Me atrevería a afirmar que es el género de Reina original de suyo. Es lindo y raro, ese arrebatador procedimiento. Finura y elegancia son sus bases, pulcritud y entusiasmo sus adornos. Forma hermosas guirnalda con sus manos, para bellas. Ofrece himnos ardientes que exaltan el patriótico entusiasmo. Penetra en la arboleda, y allí roba sus íntimos secretos a los pájaros que juzgándose solo se deleitan en dulces confidencias; ve a las flores darse ósculos de amor sublime; y vuela del árbol a la orilla de la fuente, donde recoge el tímido susurro que produce la espuma entre las guijas [...]. Este es el gran poeta. (150-151) (“Manuel Reina”, 1884)

Los poemas de Coppée tienen sobre todo el *sprit* [sic] francés; ese tinte nacional que hace que sus obras lleven el vello de una originalidad inimitable; esa “*marque de fabrique, pour eviter* [sic] *les contrefaçons*”. (208) (“La pesca, de Núñez de Arce”, 1885)

Que [Juan] Montalvo no puede formar escuela, es una grande y evidente verdad. Solamente él puede escribir como escribe; solamente a él queda bien ese traje con que aparece en sus obras; [...].

Por eso los que pretenden imitarlo caen sin saberlo en muchísimos errores. (260) (“El águila no caza moscas”, *El Imparcial*, 9-II-1886)

---

<sup>22</sup> En sus citados ensayos sobre el salvadoreño —“Francisco Gavidia y su tomo de versos” y la parte en la que trata de él en “Revista literaria de Centroamérica”—, no hace mención de las métricas novedosas en la obra gavidiana. Watland también lo ha advertido: “Es curioso, pero no significativo tal vez, que en esta crítica [“Francisco Gavidia y su tomo de versos”] Darío no mencione las reformas métricas como uno de los títulos de Gavidia a la fama y la estima” (1966, 63).

El segundo rasgo es la fusión de la cualidad actual y la antigua. Para Darío, “La victoria de Junín” (1825) de José Joaquín Olmedo es una obra “moderna” hecha con materiales antiguos. En el artículo “Bolívar y sus cantores” (1885), elogia a Olmedo, por haber expresado sus ideas, fruto de la época, a través de los métodos clásicos procedentes de Horacio y Homero:

El poeta del Ecuador, en su canto a la victoria de Junín hizo, como dice un crítico ilustre, una obra moderna con materiales antiguos. Buena comparación, en la que aparece Olmedo engastando en el oro purísimo de los antiguos métodos el diamante espléndido de su idea, cuyos quilates superan a toda grandeza; cuyo brillo absorto deja el entendimiento, y cuya expresión conmueve el ánimo a tal punto que la admiración se desborda colocando en elevadísimo trono al varón benemérito y al insigne poeta. (Sequeira 1945, 203)

De igual modo, en el mismo artículo, distingue la unión de un lirismo y una corrección clásica respecto al *Canto a Bolívar* (1883) de Rivas Groot:

Es diferente el procedimiento poético de Rivas Groot al de Olmedo; basta decir que auna [sic] un refinado lirismo a una corrección clásica y maestra, presenta ciertos rasgos éticos adornados con las frases de una imaginación ardiente, combinando los finos resortes de la elevación estética con el brillante colorido plástico de gusto exquisito que sabe dar a sus bruñidas estancias. (205)

Otorga un juicio similar a Juan Montalvo y Gavidia. El “traje” original de Montalvo es “traje de telas y joyas antiguas modernizadas” (260) (“El águila no caza moscas”, 1886). En “Francisco Gavidia y su tomo de versos” (1884), repara en que la obra de Gavidia es una representación del tiempo y lugar en que vive, a pesar de la rigidez clásica en la forma y de la pureza del idioma:

Gavidia es un poeta que impresiona desde el instante en que se lee. Maneja la lengua con vigor i gallardía. Es subjetivo hasta el extremo, i rígido en la forma; los clásicos le arrastran, y he aquí que sus versos son muy dignos por su fondo del tiempo en que vivimos, i por su bella forma i elegancia, de aquella edad de oro en que brillaron los Moretos y Tirso inmortales.

Pero hai más: es un vate americano: une a la donosura del idioma puro español, la majestad i aliento de la Vieja América; esta tierra llena de fuego i de hermosura llena. (152)

En “Revista literaria de Centroamérica” (1885), afirma que Francisco Gavidia es el primer poeta contemporáneo centroamericano —“Dice Román Mayorga Rivas (y yo digo lo mismo), que Francisco Antonio Gavidia es nuestro primer vate contemporáneo” (Mejía Sánchez 1967, 204)—, y otra vez menciona la unión de la cualidad clásica y la moderna en su obra: “Como poeta, sigue la escuela clásica; más aduna con ella la moderna; piensa y siente a un tiempo mismo; se podría decir que tiene cabeza de poeta y corazón de filósofo” (204).

Los dos enfoques darianos que acabamos de indicar son afines a su modo de conceptualizar la lengua española que hemos analizado en la sección anterior: a propósito del idioma, Darío aspiraba una diversidad en su empleo, fundada en los desarrollos adaptados a la circunstancia. Y también notemos que, cuando trata de la obra literaria, resalta aún más su atención hacia la individualidad personal vertida en ella. Estos dos elementos —la individualidad personal, el entorno temporal y geográfico— serán, como veremos en la sección 4, núcleos en su lectura de la literatura clásica, así como en sus futuros argumentos sobre la creación poética.

## **Sección 4. El modo de lectura del clásico: “Calderón de la Barca” (1884)**

### **4.1. El genio, la circunstancia y la universalidad**

Del 23 al 27 de septiembre de 1884, apareció en *El Diario Nicaragüense* de Granada el ensayo dariano “Calderón de la Barca”. Este artículo destaca dentro de sus textos nicaragüenses, por su extensión y la presencia de una diligente investigación sobre el asunto. Como es sabido, Darío, para aprender datos y juicios previos, consultó los tomos dedicados a Calderón de la *Biblioteca de Autores Españoles* publicada por Manuel Rivadeneyra en la Biblioteca Nacional de Nicaragua



(Sequeira 1945, 147; Watland 1966, 74). Los trabajos críticos<sup>23</sup> y las obras de Calderón citados en el artículo se encuentran en esta colección<sup>24</sup>. El artículo resulta excepcional también en la obra dariana por tratarse de la monografía de un escritor clásico hispano, pues, aunque Darío nunca mostró irrespeto por los cánones literarios tradicionales, tampoco dedicó sus artículos a los escritores hispanos de etapas antiguas en otras ocasiones.

Darío desarrolla su argumento, siempre con un aprecio por el dramaturgo español, dialogando con las opiniones críticas recopiladas en la colección de Rivadeneyra<sup>25</sup>. Hay muchísima información extraída de ella, incluso, en algunos casos, sin que se especifique la fuente<sup>26</sup>. El artículo, por consiguiente, no ofrece conceptos totalmente novedosos. Sin embargo,

---

<sup>23</sup> Se trata del prólogo redactado por Juan Eugenio Hartzenbusch, dramaturgo español y editor de la colección (tomo VII) (Calderón de la Barca 1944, V-XX), veinte artículos biográficos y críticos escritos por diversos críticos de los siglos XVII, XVIII y XIX (tomo VII) (XXIX-LXXXVI),

<sup>24</sup> Se trata de los tomos VII, IX, XII y XIV de la *Biblioteca de Autores Españoles*. Los trabajos críticos consultados por Darío son el prólogo redactado por Juan Eugenio Hartzenbusch, dramaturgo español y editor de la colección del tomo VII (Calderón de la Barca 1944, V-XX), veinte artículos biográficos y críticos escritos por varios críticos de los siglos XVII, XVIII y XIX del mismo tomo (XXIX-LXXXVI), y el “Catálogo cronológico” y las “Notas é ilustraciones” del tomo XIV (1945c, 661-719). Los siguientes son los autores de artículos recopilados en el tomo VII: Juan de Vera Tasis y Villarroel, Antonio de Iza Zamácola, Gaspar Agustín de Lara, Fray Manuel de Guerra y Ribera, Ignacio de Luzán, Blas Nasarre, Nicolás Fernández de Moratín, Vicente García de la Huerta, Leandro Fernández de Moratín, Pedro Estala, José Luis Munárriz, Francisco Martínez de la Rosa, Francisco Javier de Burgos, Fermín Gonzalo Morón, Ramón Mesonero Romanos, Antonio Gil de Zárate, Antonio Alcalá Galiano, y Manuel José Quintana.

<sup>25</sup> Las siguientes líneas denotan cómo el poeta va escogiendo los juicios que le parecen pertinentes y desenvuelve sus propias ideas desde ellos: “Don Pedro Estela [sic] defiende a Calderón de las afirmaciones que se hacen sobre que todas sus comedias tienen gran semejanza en caracteres y situaciones (cosa que estoy de acuerdo en lo que respecta a algunas comedias) y arguye don Pedro Estela, que los que se aferran en esos juicios no conocen ninguna de las obras de Calderón o muy pocas; y aclara el punto diciendo que si a las ocasiones adoleció de tal defecto fué por la cantidad y la precipitación con que hacía sus trabajos. Más escribe el señor Estela: que el poeta tenía más disposiciones para lo trágico que para lo cómico; y pone por pruebas El Tetrarca de Jerusalén y *La niña de Gómez Arias*. Pensando en esto se me antoja que Calderón tuvo igual genio para ambas cosas, y que casi en todas sus obras hay escenas que encierran un sabor trágico muy marcado” (Sequeira 1945, 143).

<sup>26</sup> Por ejemplo, Darío ofrece unas observaciones sobre la relación entre la obra de Calderón con la de Pierre Corneille: “Voltaire compara el Heraclio de Pedro de Corneille con la comedia de Calderón titulada: ‘En esta vida todo es verdad y todo es mentira’. Algunos escritores franceses afirman que Calderón imitó al autor de Heraclio. Lástima que no se hayan encontrado valiosísimos documentos perdidos en España para combatir victoriosamente aquellas afirmaciones” (Sequeira 1945, 146). Esta parte parece haberse basado en unos comentarios sobre el asunto en el prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, editor de la colección, recopilado en el tomo VII (Calderón de la Barca 1944, V), y las siguientes observaciones del mismo que se encuentran en el tomo XII: “Es evidente que uno de los dos autores [Calderón y Corneille] ha imitado al otro; pero ¿quién á quién? Si juzgamos la cuestión por la

en ese proceso de escoger juicios previos y armar su propia noción, se puede observar su modo de enfrentarse a la obra clásica, lo que refleja sus ideas generales respecto a *qué es la poesía*.

El punto de inicio del argumento de Darío radica en demostrar la excepcionalidad del genio de Calderón. Preside en su visión el concepto romántico del poeta que, nacido con un don de concebir la inspiración, compone según su instinto y sensibilidad<sup>27</sup>:

Calderón abarca todas las formas, todos los conceptos, desde la soberana inspiración y la facundia admirable, hasta la severa concepción del espíritu poderoso, del genio altísimo. Calderón es un poeta lírico sobresaliente. [...] Sus creaciones llevan impreso el sello de su fantasía, y en las diversas variantes de la obra se advierten los rasgos sublimes que tan solamente es dado producir a la cabezas superiores a los ingenios excepcionales. (133)

De igual modo, Darío presenta su visión de *La vida es sueño*, como síntesis de una individualidad insólita: “es la más brillante estrella en la constelación brotada de su numen. Es la síntesis moral de una individualidad profunda para asombro extraño y raro ejemplo” (134). Para él, el poeta genio es poseedor de la facultad especial distinta a la de personas ordinarias, de ahí que su obra tiene una cualidad distintiva que no encaja en cualquier norma ni imitación:

El teatro español experimentó gran movimiento al aparecer las obras de Calderón; y si éste no formó escuela ni tuvo imitadores que siquiera se acercasen al modelo, fué porque la grandeza de él es imposible de imitar sin rebajarse por el intento del que pensase en ello. Tienen tal peculiaridad los patriarcas de un gremio como el de las letras, que es difícil hasta el procurar remedarlas; pues queda la intención, por vana y falta de sentido. (138-139)

---

fecha de las ediciones, Calderón fue el imitador, y Corneille el original: su *Heraclio* fué impreso en el año 1647; al *Heraclio* de Calderón no se le conoce hasta ahora edición más antigua que la de 1664. Si se atiende á una porción de probabilidades, casi equivalentes á la evidencia, la obra de Calderón es la que fué imitada por el autor de *Heraclio*. Tal creyó Voltaire cuando tradujo la comedia de Calderón, cabalmente un siglo después de impresa en el tomo citado [...]” (Calderón de la Barca 1945c, 662).

<sup>27</sup> El concepto de la inspiración es la explicación más antigua, más difundida y más persistente de la invención poética que se basa en la atribución de la poesía a los dictados de un visitante sobrenatural. Por otro lado, también existe desde la Antigüedad la concepción de la poesía como un procedimiento intencionado sostenido por técnicas y reglas. Los clasicistas y neoclasicistas en los siglos XVII y XVIII dieron importancia a técnicas y normas, pero el concepto de la inspiración sobrevivió entre ellos, y en la época del Romanticismo se unió a la figura del genio (Abrams 1971, 184-225).

A partir de tal visión, su interés se dirige hacia la comparación de Shakespeare y Calderón. Su intención es demostrar la igualdad de méritos de ambos. Llama la atención el hecho de que, para explicar la diferencia de los dos genios, intente probar, citando el argumento de Fermín Gonzalo Morón, que los dos genios representan, cada uno a su manera, la época y el lugar que han vivido. Shakespeare es para Darío espíritu del norte, y sus personajes son formados según la circunstancia particular de la época:

Shakespeare, bajo el brumoso cielo de Albión, envuelto en la niebla, luminosa aunque vaga, de una edad tan extremadamente dominadora, creó aquellas hijas de su genio, raras y hondamente atrevidas, pero que son parto exigido por las particularidades de una época de desenvolvimiento social; conforme a aquellas sociedades están los personajes vaciados en el molde caprichoso del autor del *Mercader de Venecia*. (133)

Mientras que a Calderón lo considera espíritu meridional<sup>28</sup>, y su creación también es determinada por la tradición y el entorno que le circundaban:

Calderón en España, en un tiempo en que las antiguas tradiciones caballerescas daban pábulo a costumbres de la misma manera, bajo un reinado como aquel en que se espaciara su genio ante las impresiones que recibiera en los campos de batalla, dominado por particularidades de edad, produjo por las exaltaciones de su ánimo y los impulsos de su alma esas altísimas concepciones que en Segismundo el Alcalde de Zalamea y otros así, concretan los luminosos partos del ingenio sin segundo, gloria de las letras ibéricas y encanto universal. (133-134)

---

<sup>28</sup> Darío observa: “Hay sí una gran diferencia: la que existe entre el norte y el mediodía; la que hay entre el cielo nuboso y pesado de los países de Setentrión [sic] y el firmamento azul y limpio de los países meridionales” (145). Esta idea se basa en la afirmación de Gonzalo Morón recopilada en el tomo VII de la *Biblioteca de Autores Españoles*. Gonzalo Morón dice: “A pesar de la semejanza que presenta en su marcha la civilización europea, hay una diferencia notable entre la literatura del Norte y del Mediodía. Se ve en la primera insculpido fuertemente el genio de la edad media en su rústica grandeza, con sus profundas y terribles pasiones, y con un tinte severo y melancólico. Ella refleja fielmente la vida moral de los hombres del Norte, esforzados en sus acciones, y profundamente terribles y tristes en sus sentimientos. La literatura del Mediodía presenta por el contrario la belleza y alegría de un cielo y de una naturaleza hermosa, y la existencia brillante, muelle y algo voluptuosa de sus habitantes” (Calderón de la Barca 1944, LXV).

Desde esta comparación del entorno geográfico y temporal, destaca la cualidad universal de la obra de ambos, “encanto universal”, como dice en el fragmento que acabamos de citar, que trasciende la limitación de circunstancias particulares hacia distintos lugares y tiempos. Afirma: “Ambos a dos tienen igual derecho a la inmortalidad; ambos a dos difundieron sus luminosas verdades encarnadas en tipos que con justicia son admiración de las generaciones a pesar del tiempo” (134). A propósito del protagonista de *La vida es sueño*: “Segismundo es eterno, y antes de que fuese retratado por el divino pincel del dramaturgo, existía en medio de la humanidad prorrumpiendo siempre en sus palabras profundas” (135). Ante la opinión de Levallois<sup>29</sup> de que Calderón es de mérito solo dentro del contexto español, indica la “generalidad” de su pensamiento:

Si él desarrolla en algunas de sus comedias argumentos españoles, si escoge para recipientes de sus ideas universales personajes de la época, si en fin, expresa y lleva por tendencia ideas caballerescas, delicadezas especiales de tiempo, siembre el pensamiento superior lleva la generalidad. (137)

Y corrobora su opinión citando las valoraciones positivas de Calderón planteadas por críticos extranjeros de otros siglos, como Goethe, el hispanista estadounidense George Ticknor y el poeta alemán Adolf Friedrich von Schack (146-147)<sup>30</sup>.

La lectura dariana de Calderón denota tres factores que conforman la creación poética en su idea: la individualidad del poeta genio, que actúa sin subordinarse a cualquier norma; la circunstancia temporal y geográfica que le rodea, que moldea el carácter nacional del pueblo — como hemos indicado en la sección 2, la idea proviene del historicismo del filósofo alemán Herder

---

<sup>29</sup> El estudio de “Levallois” que Darío cita dos veces en el artículo parece no estar incluido en la colección de Rivadeneyra. Quizá se trate de Jules Levallois, autor francés de *Corneille inconnu* (1876), pero no hemos podido comprobar la fuente de la cita de Darío.

<sup>30</sup> Las observaciones de Goethe, Ticknor y Schack son citadas en “Notas é ilustraciones” del tomo XIV hechas por Hartzenbusch.

y, de los años más cercanos, es análoga a la idea de Hippolyte Taine<sup>31</sup>—; y finalmente, el núcleo universal y eterno que, a pesar de elementos particulares, hace valer la obra en todo lugar y tiempo.

Darío perseguirá estos factores en su propia actividad literaria. Su aspiración no solo será la expresión del yo, sino también la implantación de un arte *nuestro* y *moderno* en América, y al mismo tiempo, deseará que ese arte particular abarque un ideal universal y absoluto. En su caso, es idea contradictoria, porque, a pesar de su búsqueda del sello nacional, se negará a representar su entorno de manera realista —“yo detesto la vida y el tiempo que me tocó nacer” (1983, 86) (“Palabras liminares” a *Prosas profanas*, 1896)—. Esto es lo que examinaremos en el capítulo IV relativo a su etapa argentina. En Nicaragua no sufre tales contradicciones, pues todavía no discurre en la debida forma de la poesía como cuestión de la colectividad americana.

#### 4.2. La sociedad literaria “La Juventud” de El Salvador

Vale advertir que el artículo “Calderón de la Barca” está dedicado “[a] la Academia Literaria ‘La Juventud’ de El Salvador” (133). “La Juventud” es la sociedad literaria fundada en 1878, que desempeñó el papel catalizador en la recepción de las últimas tendencias artísticas en El Salvador. Cuando Darío visitó El Salvador en 1883, Joaquín Méndez y Francisco Gavidia eran los capitanes de la sociedad, en la cual Darío fue admitido y conoció a otros miembros<sup>32</sup>. A un año de su regreso a Nicaragua, dedicó este artículo a esos jóvenes.

Para Darío, la juventud es portadora del porvenir. La noción de la generación joven será el núcleo de su aspiración por una nueva literatura americana, a partir de su estadía en Chile, donde encontrará enérgicos intercambios literarios de los escritores de su edad. Por eso, es de notar entonces que, al concluir el artículo, se dirija abiertamente a la juventud por primera vez, para

---

<sup>31</sup> A propósito de la idea de Taine, argumentaremos en el capítulo IV, 2.7.2.

<sup>32</sup> “Allí encontró a otros salvadoreños: Manuel Barriere, Manuel Calderón, Antonio J. Castro, Salvador Godoy y el General Juan José Cañas. [...] Junto a los salvadoreños, conoció a tres literatos cubanos exiliados: Enrique e Hildebrando Martí y Angulo Guridi” (Watland 1966, 64). El discurso pronunciado por Gavidia en contestación al de Darío en el acto de recepción como miembro de la sociedad está recopilado en Armijo y Rodríguez Ruiz (1965).

desear el futuro “progreso intelectual”;

A este propósito [sobre la influencia de Calderón] plácenos recordar el excelente folleto publicado en Buenos Aires, por nuestro ilustrado amigo el Dr. don Francisco de la Fuente Ruiz [...]. El Dr. de la Fuente Ruiz, habla con fundamento, y sugiere ideas dignas de estudio en los aficionados a esta clase de trabajos, tan ímprobos en estos países, en donde las letras son miradas con descuido, y en donde tanta necesidad hay del cultivo de ellas, para el progreso intelectual de la generación que se levanta.

¡Quiera Dios, que la juventud procure tomar ese camino en lugar de entretener la inteligencia, de una manera inútil, en cuestiones de política militante, que no producen más que fatales desavenencias y frutos dañinos y faltos de savia fecunda! (147)

Como hemos mencionado antes, Darío apenas tuvo amistades literarias con la gente de su edad en Nicaragua. Encontró en El Salvador esos vínculos que no existían en su país. Podríamos decir que este deseo por un mejor futuro, surgido de su amistad con los jóvenes salvadoreños, es el germen de su concepto del modernismo, aunque, evidentemente, él todavía no sabía hasta dónde alcanzaría. Y si es así, también se nota que ese concepto germinó desde su preocupación nacionalista por el “progreso”, que fue el afán de todos los intelectuales locales en la época de la consolidación del Estado nacional.



## Capítulo II

### El joven entusiasta en Chile (1886-1889)

#### Sección 1. Entre la juventud literaria de Santiago

La estadía de Darío en Chile duró dos años y siete meses, desde que llegó a Valparaíso el 24 de junio de 1886 hasta que zarpó con rumbo a Nicaragua el 9 de febrero de 1889. A su llegada, el país del sur se encontraba en una fase de alto crecimiento socio-económico. El triunfo en la Guerra del Pacífico (1879-1884) y la consecuente anexión de la región minera del norte fueron un importante impulso a la transformación del país. Conforme a la expansión de la industria salitrera y su exportación, se incrementaron las importaciones, principalmente de bienes suntuarios. La demanda interna generada por la guerra estimuló a la industrialización en el centro y el sur. Paralela al desarrollo de los transportes y las comunicaciones, y al auge de la modernización urbana, la economía chilena experimentó una mayor integración al capitalismo y el mercado mundial (Subercaseaux 1997, 90-94). Como bien ha definido Jaime Concha, la brecha entre el medio en el cual el poeta vivió en Nicaragua y el que encontró en Chile fue significativa:

[E]l desplazamiento de Nicaragua a Chile no es simple traslado geográfico, sino una odisea social profundamente inquietante para la seguridad personal del poeta. Este experimenta un gran asombro al ver a su “colega”, el prestigioso poeta Guillermo Blest Gana, en una prosaica oficina del Registro Civil. Es que un sistema de relaciones señoriales se le ha vuelto ilusorio, abriendo a sus pies un abismo de anonimato social. (Concha 1975, 30)

Mientras que pudo solazarse en su país, al amparo del régimen medio feudal, al pisar la tierra chilena, se enfrentó a la necesidad de sobrevivir al sistema capitalista como trabajador



independiente<sup>1</sup>.

Como es sabido, se sustentó del periodismo<sup>2</sup>. En agosto de 1886, pasó a formar parte de la redacción de *La Época*, diario santiaguino de tendencia progresista fundado en 1870, en calidad de reportero<sup>3</sup>. *La Época* destacaba en el periodismo chileno por su criterio artístico en la redacción de los artículos, y la selección de materiales y colaboraciones<sup>4</sup>. Elegantes muebles, cuadros y esculturas llenaban sus oficinas (E. Torres 2010, 138). Y así empezó la afiliación de Darío al círculo literario chileno, pues la redacción funcionaba como el punto de encuentro de los jóvenes que abogaban por una nueva sensibilidad artística: “desde ese momento me incorporé a la joven intelectualidad de Santiago. Se puede decir que la *élite* juvenil santiaguina se reunía en aquella redacción, por donde pasaban graves y directivos personajes” (1950a, 54-55) (“La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”, 1912). Conoció a Manuel Rodríguez Mendoza y, por medio suyo, a Pedro Balmaceda Toro. También fueron asiduos Luis Orrego Luco, Alfredo Irarrázaval Zañartu, Narciso Tondreau, Alberto Blest Bascañán, Jorge y Roberto Huneeus Gana, Carlos Luis Hübner, Vicente Grez y Pedro Nolasco Préndez, entre otros.

---

<sup>1</sup> En un artículo publicado a un mes desde su anclaje en Valparaíso, Darío lamenta la condición social de los poetas chilenos que se ven obligados a adaptarse al mundo de cálculos, utilidades y negocios: “Chile ha sido tierra de poetas. [...] Pero ¿en dónde están? Casi todos permanecen silenciosos; casi todos han olvidado el amable comercio de las Gracias. Quién con la cartera del diplomático no cura si la Fama le ha encumbrado a la categoría del primer poeta filósofo de América; quién en prosaicas oficinas cuenta números en vez de hemistiquios; quién en las arduas tareas del profesorado apenas en cortísimos ocios escribe sublimes poemas que quedan sepultados entre sus papeles de matemático; quién, por último, rompe cítara y plectro y se entrega al mundo agitado de los negocios o a la brega terrible del parlamento” (1934, 11-12) (“Don Hermógenes de Irisarri”, *El Mercurio*, Valparaíso, 21-VII-1886).

<sup>2</sup> En marzo de 1887, fue nombrado guarda inspector de la Aduana de Valparaíso por la recomendación de Pedro Balmaceda, pero a fines de junio, pidió licencia “por motivos de salud” y nunca volvió a reasumir sus funciones (Silva Castro 1956, 152-153). El número de artículos darianos que apareció en 1887 en los periódicos chilenos fue bastante reducido, porque estaba trabajando en *Rimas, Canto épico a las glorias de Chile, y Azul...* (Watland 1966, 141).

<sup>3</sup> El director fue Eduardo Mac-Clure, cuñado del propietario Agustín Edwards Ross. El trabajo de Darío consistió en hacer diariamente gacetillas sobre los sucesos del momento, pero al mismo tiempo, escribió versos y artículos literarios (Silva Castro 1956, 39; E. Torres 2010, 139).

<sup>4</sup> “Se publicaban textos de José Martí y de una variedad de autores franceses traducidos, tales como Alphonse Daudet, Théophile Gautier, Catulle Mendès o Anatole France. Y la información referente a Estados Unidos y Europa, no sólo era inusual e insólita, por su misma extensión, para el común de los parámetros chilenos, sino también para el caso más significativo de los cánones latinoamericanos” (1996, 79).

Darío escribe en 1889, recordando su llegada a Santiago: “Faltábame lo que los franceses llaman *les jeunes*, los jóvenes que escriben [...]. La juventud en todas partes es atrayente, animosa, vencedora. La juventud santiaguina es así” (1934, 280-281) (“El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau”). La nueva amistad literaria con los escritores locales de su edad ejerció un efecto relevante en la configuración de la idea dariana en su etapa chilena. Manuel Vicuña Urrutia subraya la peculiaridad del gusto, anhelo y forma de ser de este grupo en el panorama intelectual chileno, divergentes a los de los predecesores:

Pese a las múltiples reservas que despierta un término como generación, me atrevería a emplearlo en este caso. Para el año 1887, casi todos gravitan en torno a los veinte años; en un principio cuando menos, todos presentan ciertas pretensiones estéticas similares o, más exactamente, comparten una atmósfera cultural de la cual ellos mismos son artífices; por otra parte, todos poseen una herencia cultural que, incluso a pesar de las dificultades de clase, les permite sostener un diálogo continuo. (1996, 60)

La presencia de ese grupo representa la “democratización” de la vieja *ciudad letrada* que ha señalado Rama (1985a, 16-17), puesto que no todos eran miembros de la élite ilustrada tradicional. Rodríguez Mendoza y Tondreau provenían de la clase media, y los demás tampoco fueron necesariamente poseedores de una vasta fortuna, aunque hubieran nacido en el interior del “vecindario decente”<sup>5</sup> (Vicuña Urrutia 1996, 62). Se reunieron con frecuencia en tres lugares: el salón del Palacio de la Moneda, invitados por Pedro Balmaceda, la redacción de *La Época*, y el restaurante Papa Gage — “una especie de Moulin Rouge” (Subercaseaux 1997, 137)— donde solían comer después de sus labores periódísticas. Vestidos a lo dandy —“vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestirme elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas” (Darío 1950a, 56) (“La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”, 1912)— compartieron sus conocimientos y opiniones sobre las estéticas novedosas de ultramar.

---

<sup>5</sup> Se llama así el barrio donde hay antiguas casas solariegas de stirpe española, que pertenecían a la élite que gobernaba el país desde la independencia (Subercaseaux 2004, 38).

Tondreau recuerda esas reuniones en una entrevista concedida por Francisco Guerrero:

Nuestros temas eran de arte, de literatura y algunas veces de política. Salían a discusión las escuelas poéticas de París: los decadentes, los simbolistas, los parnasianos. Comentábamos las obras o los poemas de Armand Silvestre, de Baudelaire, de Catulo Mendès; los “Poemas Bárbaros” de Leconte de Lisle, “Los Trofeos” de Heredia; las novelas de Loti; “Las Neurosis” del extraño y melancólico Mauricio Rollinat. También hablábamos de los grandes novelistas rusos. (Citado en Irving 1968, 885)<sup>6</sup>

Se comentaban recíprocamente sus obras, tanto mediante el acto de prologar los nuevos libros de sus camaradas (Vicuña Urrutia 1996, 61), como en los artículos periodísticos. Reparemos en que los artículos chilenos de Darío de temática artística fueron escritos para ser leídos, antes que nada, por esos jóvenes compañeros del grupo.

Para ellos, el letrado tradicional multifacético, a un mismo tiempo político, literato e historiador, ya no era modelo a seguir. Buscaban destino personal en la actividad literaria, y no en el quehacer vinculado a la política. Es cierto que algunos, como Rodríguez Mendoza, Pedro Balmaceda y Luis Orrego Luco, escribieron con frecuencia sobre la política (Vicuña Urrutia 1996, 79-80)<sup>7</sup>. Sobre todo, en el momento de la llegada de Darío, el debate político en Chile estaba agitado, pues José Manuel Balmaceda del Partido Liberal acababa de ganar la elección presidencial, conflicto que después se polarizaría hasta desembocar en la guerra civil en 1891. No obstante, pese a tal situación, ellos presuponían la autonomía del valor artístico, libre de necesidades políticas y sociales<sup>8</sup>. En el caso de Darío, su condición de extranjero en Chile le facilitaba aún más la

---

<sup>6</sup> Irving cita palabras de Francisco Guerrero, “En casa de Tondreau”, *Boletín del Instituto Nacional*, núm. 12, 1942.

<sup>7</sup> Según cuenta Darío en su autobiografía, su distanciamiento de Pedro fue ocasionado por razones políticas: la colaboración del nicaragüense de principios de 1888 en *La Libertad Electoral* de Santiago que oponía a la presidencia de Balmaceda. También se ha dicho que el quiebre se hizo definitivo cuando Darío se apoyó en la joroba de Pedro de improviso al trastabillar en la escalera y Pedro lo tomó como una ofensa (Torres 2010, 167).

<sup>8</sup> En otro polo se encontraban quienes privilegiaban la función social de la literatura, como Domingo Amunátegui Solar, Guillermo Matta, Augusto Orrego Luco y Alejandro Fuenzalida Grandón, escritores y críticos más inclinados a la prosa que a la poesía, defensores de Zola y de una concepción de la novela como instrumento de conocimiento e indagación social (Subercaseaux 1997, 133).

inmersión en este credo de *el arte por el arte* que ellos compartían con la estética post-romántica francesa, porque, como ha señalado Edelberto Torres, debía de sentirse menos responsabilidad ante la situación del mundo real<sup>9</sup>.

Gracias a la presencia de sus jóvenes cofrades, cultos lectores, y por la menos carga del compromiso político-social, su etapa chilena es la primera en la que resalta la abundancia de su crítica literaria. El esteticismo en su vida<sup>10</sup> forma un contraste con su conducta durante su segunda estancia en Centroamérica, de la que trataremos en el próximo capítulo, mientras que se asemeja a su actitud en los años argentinos, en los que fue apóstol de la estética moderna europea.

## Sección 2. La apropiación de la estética moderna francesa

### 2.1. La nueva sensibilidad, la estética parisina y la burguesía

La sensibilidad de los jóvenes escritores de *La Época* se planteaba críticamente ante el auge del nacionalismo cultural y las declaraciones patrioterías después de la Guerra del Pacífico (Subercaseaux 1997, 134). Como les pareció inoportuno reclamar una *pureza* del arte chileno que no tiene tradiciones, buscaron sus modelos en las novedades estéticas extranjeras, especialmente de París. Por eso, en 1889, Pedro Balmaceda objetaba contra el “socialismo artístico” ocasionado por una exagerada apología del patriotismo:

En Chile somos esencialmente patriotas: tenemos la furia del patriotismo, que es una de las tantas enfermedades heroicas que sufren los pueblos jóvenes, sin tradiciones, con un pasado nuevo y que todo aguardan de su propia fuerza, de su virilidad.

Todo lo queremos chileno, las fábricas, las industrias. Pero esto sólo no nos basta; se

---

<sup>9</sup> “Rubén no tiene que tomar ninguna decisión ante las banderillas políticas que esgrimen los chilenos; él abomina la política y además, aunque ciudadano de un pueblo hermano, es legalmente extranjero” (E. Torres 2010, 139).

<sup>10</sup> Tampoco debemos ignorar la heterogeneidad de su estética, que se representa en el cuento “El fardo”, que manifiestan el sentido ético-social proveniente del romanticismo social.

desearía ensanchar aún más el *cachet* nacional. Ahora se dice que el arte debe ser chileno, y si no, no sirve; nuestra literatura también debe guardar ese sabor clásico del patriotismo, olor penetrante de flores silvestres, tostadas por el sol.

Y la marea creciente del “amor sagrado a la patria” amenaza convertirse en la más estrepitosa revolución, en el socialismo artístico más desenfrenado, que sólo reconoce a los héroes que gritan desde las estatuas [...].

Y conozco gentes cuya vida no es más que una perpetua canción nacional, cantada en todos los tonos imaginables, pero sin acompañamiento de música. (Balmaceda 1981, 272)

No se trata de una carencia del sentido de pertenencia personal a la patria. Para ellos, las preocupaciones patrióticas y nacionales se correspondían con una dimensión distinta a la cuestión estética.

Pedro fue, según el recuerdo de Emilio Rodríguez Mendoza, el primero en hablar de Gautier, Baudelaire, Armand Silvestre y Mendès. Manuel Rodríguez Mendoza y Alberto Blest Bascuñán también destacaban por su afición por las últimas corrientes parisinas (Vicuña Urrutia 1996, 73). La novedades les llegaban por intermedio de un comerciante francés al que le llamaban Monsieur Chopis, que tenía una tienda en el Pasaje Matte, galería emblemática ubicada en el centro de la ciudad, y se encargaba de pedir las a París (Subercaseaux 1997, 134). También sabemos, a través de las palabras de Darío en *A. de Gilbert* (1890), cómo la biblioteca personal de Pedro se llenaba de los libros de Daudet y Mendès, y de la *Nouvelle Revue* y la *Revue de Deux Mondes*.

Por otra parte, el afán por la cultura parisina también es el ambiente general en las grandes ciudades latinoamericanas de entonces, donde predominaba el gusto de la nueva burguesía. Como advirtió José Luis Romero, “[l]a preocupación fundamental de las nuevas burguesías latinoamericanas [...] fue ensayar y consagrar finalmente un estilo de vida que expresara inequívocamente su condición de clase superior en la pirámide social a través de claros signos reveladores de su riqueza”, y fue el estilo europeo de la vida lo que satisfacía ese deseo de snobismo (1976, 285). En las arquitecturas de zonas urbanas de Santiago y Valparaíso abundaba el estilo francés (Watland 1996, 118; Irving 1968, 883), así como lo era en su panorama cultural. De ahí

que resalte la curiosa ambivalencia de la predilección de los jóvenes santiaguinos, que por un lado están disconformes con el valor burgués pragmático y material, pero por otro, siguen los mismos pasos de la burguesía que se goza del mundo refinado del lujo.

Aunque Darío había obtenido algunos conocimientos sobre la literatura francesa en Nicaragua y El Salvador<sup>11</sup>, sus aspiraciones serias por las novedades extranjeras se cultivaron en medio de tal circunstancia cultural y urbana de Chile. Son aspiraciones que conformarán el núcleo de su noción de la modernización estética en la América Hispana.

## 2.2. La tradición del idioma español y la estética extranjera

En la reseña dariana del poemario *Penumbras* de Narciso Tondreau (“Apuntaciones literarias. *Penumbras*”, *La Época*, 14-I-1887), se encuentra la primera exposición de sus opiniones acerca del modo de adoptar estéticas extranjeras en la literatura en español. Elogia el esmero de Tondreau en el uso de idioma y, de paso, hace una advertencia a la moda de escritura a la francesa. Para él, las estéticas francesas son dignas de ser imitadas solo cuando lo sean por medio del “castizo lenguaje”:

Mucho hay también merecedor de loa en quien procura y consigue dar a sus obras el lustre que distingue a aquellas que en castizo lenguaje son escritas; tanto más que en este tiempo vese como asunto de poco interés lo que se relaciona con el buen uso del idioma, desgraciadamente por muchos tan descoyuntado y maltrecho. La moda francesa invadiendo la literatura ha hecho que la lengua castellana se convierta en una jerga incomprensible. La tendencia generalizada es la imitación de escritores y poetas franceses. Puesto que muchos hay dignos de ser imitados, por razones de escuela y de sentido estético, sígaseles en cuanto al sujeto y lo que se relaciona con los vuelos de fantasía, pero hágase el traje de las ideas con el rico material del español idioma, adunando la brillantez del pensamiento con la hermosura de la palabra. (1934, 92)

---

<sup>11</sup> Véase el capítulo I, la sección 3.

Su perspectiva se basa en la dicotomía entre dos laterales del lenguaje. Una es la semántica, que son ideas, temas, imágenes y formas de conceptuar el mundo, y la otra es la formal, que atañe a la sintaxis y la acústica<sup>12</sup>. Se puede decir que esta visión dual es propia de los primeros años darianos, pues se observa también en otro artículo de la misma etapa<sup>13</sup>, pero se irá esfumando conforme al paso del tiempo, quizá por influencia de la teoría simbolista. Pero dejando aparte tal énfasis en la distinción, el deseo de realizar el modo extranjero de concepción dentro de la pulcritud del propio idioma será continuo en su idea poética<sup>14</sup>.

Quizá su noción de “buen uso del idioma” parezca semejante al academicismo lingüístico, pero no lo es —la actitud que hemos observado en “El idioma español” (1882)—. Para él, el “buen

---

<sup>12</sup> En el mismo artículo, Darío da el ejemplo de la imitación de François Coppée en *La pesca* de Gaspar Núñez de Arce, para corroborar su teoría: “tan grande es el brillo de la forma que los rasgos del autor francés desaparecen envueltos en la pedrería de las estrofas, en la magnífica expresión del vate hispano, oro purísimo que aquilata un profundo conocimiento de la patria lengua” (1934, 92). Darío trató de la misma obra también en su artículo nicaragüense “*La pesca* de Núñez de Arce” (1885), que hemos citado en el capítulo I, la sección 3. En el artículo de 1887, subraya con más claridad que la excelencia de la obra del poeta español radica en la hermosura de su forma.

<sup>13</sup> En “Pedro León Gallo, poeta” (*La Libertad Electoral*, 5-X-1888), artículo que trata la traducción de *La Légende des siècles* de Victor Hugo hecha por el político y empresario Gallo, Darío emplea la metáfora de líquido y recipiente para representar la dicotomía de la semántica y la forma. Plantea la dificultad de traducir una obra literaria a otro idioma, recurriendo a las imágenes de “vino”, “copa” y “vaso”: “En la prosa misma se advierte la dificultad casi insuperable de trasladar de un idioma a otro ciertas hermosuras literarias. Yo no estaré nunca conforme con que el vino de nuestro Cervantes se apure —siquiera sean los extranjeros dueños de ricas copas, de raros cristales— sino en los firmes y viejos vasos castellanos” (1934, 238). Y continúa para elogiar la tentativa de Gallo, esta vez con las imágenes de “metal” y “molde”: “muy pocos han sido osados a vaciar tan raro bronce [de Hugo] en el molde de nuestra lengua. [...] / [L]os rigorismos académicos, las estrecheces clásicas de nuestro idioma, no cuadran a la soberanía, al real capricho, a las creaciones potentes del gran maestro. Hay, para verter su obra, que mirar tal como es el fondo de cosas hirvientes. La figura en el molde, el metal rojo y líquido; y luego el verso anguloso y monstruoso, junto al fino y rotundo como un buche de paloma; la armonía del pensamiento, como la armonía de la letra [...]. / Todo sin martirizar la idea original, siendo espejo fiel de la magna figura. ¿Es posible? Sí. Y aquí el ejemplo de Pedro León Gallo” (239). También es interesante señalar que Darío en esta cita menciona “la armonía del pensamiento” y “la armonía de la letra”, idea análoga a la que presentará en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* sobre la “melodía ideal” y la “armonía verbal”. Sobre su noción de la música en la poesía, argumentaremos en el capítulo IV, 2.5.2.

<sup>14</sup> El juicio de Juan Valera sobre el Darío en Chile, “el galicismo de la mente” (Darío 2010, 107), hábilmente captura la intención dariana, porque aplicando a la cuestión de “la mente” el término “galicismo” que en su sentido corriente designa el uso de vocablos franceses, subraya al mismo tiempo la legitimidad de su lenguaje español. Valera también afirma: “es fuerza dar a Ud. alabanzas a manos llenas por lo perfecto y profundo de ese galicismo; porque el lenguaje persiste español, legítimo y de buena ley, y porque si no tiene Ud. carácter nacional, posee carácter individual” (107).

uso” se realiza no mediante el cumplimiento de la regla, sino por “un profundo conocimiento de la patria lengua” (92). Al respecto, es pertinente citar su famoso ensayo “Catulo Mendez [sic]. Parnasianos y decadentes” (*La Libertad Electoral*, Santiago, 7-IV-1888), en el que el poeta sugiere el estudio de los clásicos españoles como recurso del refinamiento estilístico. Se queja de que en castellano pocos se preocupan de la forma artística tanto como Mendès, y continúa:

[P]ocos dan —para producir la chispa— con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua, enterrada en el tesoro escondido de los clásicos; pocos toman de Santa Teresa, la doctora, que retorció y laminaba y trenzaba la frase; de Cervantes, que la desenvolvía armoniosamente; de Quevedo, que la fundía y vaciaba en caprichoso molde, de raras combinaciones gramaticales. (2013, 302)

Los “gramáticos” y los “filólogos de pacotilla” (301) son objeto de su aborrecimiento, porque el dogmatismo no abarca expresiones particulares del individuo, tiempo y lugar. Aspira, en cambio, a revivificar procedimientos tradicionales concediéndoles sentido actual:

Se necesita que el ingenio saque del joyero antiguo el buen metal y la rica pedrería, para fundir, montar y pulir a capricho, volando al porvenir, dando novedad a la producción, con un decir flamante, rápido, eléctrico, nunca usado, por cuanto nunca se han tenido a la mano como ahora todos los elementos de la naturaleza y todas las grandezas del espíritu. (303)

Visto lo anterior, se advierte que la afición de Darío por el refinamiento estilístico proviene de la estética francesa de la segunda mitad del siglo XIX, aquella representada por Mendès, tal como veremos en la sección 4. Pero que, al mismo tiempo, resulta motivo para considerar la tradición de su propia lengua. La revivificación de la antigua forma castellana a través de una nueva sensibilidad será el método esencial de sus futuras renovaciones poéticas.



### Sección 3. El origen del concepto de la “Joven América”

Se observa en los artículos chilenos de Darío cómo se va conceptualizando el advenimiento del nuevo arte americano y de la generación que se encarga del mismo, que él denominará más tarde modernismo o Joven América<sup>15</sup>. La presencia de los jóvenes compañeros del cenáculo de *La Época* es fundamental en ello, al igual que anteriormente marcó su reflexión sobre el futuro del arte el contacto con los literatos salvadoreños de “La Juventud”<sup>16</sup>. Por eso, hasta 1888, el contexto nacional chileno envuelve su concepción del nuevo arte, que después se unirá a la identidad colectiva de la América de habla hispana.

Plantea por primera vez la noción del “renacimiento” literario en la reseña de las *Siluetas de la Historia* de Pedro Nolasco Préndez, publicada en *La Época* en octubre de 1886<sup>17</sup>. El “renacimiento” naturalmente connota la sensación de penuria respecto al estado actual: califica de “decadencia” la actualidad literaria oprimida por el extendido materialismo, pero cree encontrar en la obra de Préndez un nuevo estilo que tiende hacia la “fantasía”, y desde ahí afirma la posibilidad del ulterior desarrollo colectivo de tal pretensión:

Ante todo, diré que me regocija la publicación de un libro como éste del que el poeta amigo ha tenido la galantería de enviarme uno de los primeros ejemplares. Me regocija, porque yo voy creyendo que nuestra actual decadencia literaria puede convertirse en un verdadero renacimiento, dado que hay atrevidos que publican tan buenos versos cuando, nada menos,

---

<sup>15</sup> Véanse el capítulo III, la sección 4, y el IV, 2.4. El primer empleo por parte de Darío del término “modernismo” se remonta al año 1888. Dice en la segunda entrega de la serie titulada “La literatura en Centro América” (*Revista de Artes y Letras*, tomo XII, no. 93, 1-VI-1888): “Es preciso haber leído algo de este literato [del escritor mexicano Ricardo Contreras], conocer [...] su pureza en el decir al par que el absoluto modernismo en la expresión” (1934, 201). Como señaló Max Henríquez Ureña, el término era empleado en un sentido general, equivalente a *modernidad* (1962, 158), y por lo tanto, el significado es diferente al de su futuro empleo que connotará la noción de una colectividad de escritores y poetas dotados del nuevo espíritu.

<sup>16</sup> Véase el capítulo I, 4.2.

<sup>17</sup> Los extractos del artículo-reseña están reproducidos en los estudios de Sequeira (1945, 301-302) y Silva Castro (1956, 70-73), pero ninguno de los dos indica la fecha de publicación. El poemario *Siluetas* salió a la circulación en agosto de 1886 y, según Sequeira, Darío publicó la reseña en *La Época* “a las cuatro meses de su llegada a Chile” (1945, 301). La fuente consultada por Sequeira es la transcripción del artículo original publicada el 4 de diciembre de 1886 en *El Imparcial* de Managua.

se trata el asunto económico desde en [sic] la Cámara de Diputados hasta en la última tienda de ultramarinos.

Bienvenido sea este pequeño libro que contiene seis poemas, cincuenta y dos páginas; versos bellos, versos bruñidos y correctos que hablan a la fantasía y que van directamente a la cabeza. (Sequeira 1945, 301)

La mención de “nuestra actual decadencia literaria” y “un verdadero renacimiento” todavía no parece suponer el cuadro amplio de Hispanoamérica. Probablemente solo piensa en el espacio chileno, regido por la “Cámara de Diputados” y poblado por “tiendas de ultramarinos”, imagen que representa el Chile altamente involucrado en el mercado mundial. En el prólogo dedicado al poemario de Alfredo Irarrázaval, *Renglones cortos* (1887), vuelve a referirse al “renacimiento”, dirigiéndose aún más visiblemente a los jóvenes camaradas de Santiago, a través del empleo de la primera persona plural<sup>18</sup>. Es una fervorosa llamada al combate, y por eso nos recuerda su futura actitud en Buenos Aires, donde desarrollará su lucha modernista, pero fijémonos en que sus miras no traspasan el círculo chileno:

Yo tengo fe ciega en un renacimiento de las letras en Chile; fe en la juventud, en una pequeña parte de la juventud que tiene aliento, constancia, nobleza, el fuego sagrado; apoyada, eso sí, indispensablemente, por las pocas columnas que nos quedan de los buenos tiempos que pasaron.

Trabajemos todos.

Unámonos, y apoyémonos en las canas. [...]

Ese renacimiento puede efectuarse con solo un empuje bien todo. Seamos perseverantes ya que no audaces.

Pensemos en aquel tiempo en que la Academia de Bellas Letras era un foco de luz; en que el maestro Lastarria se agitaba, en que de los Arteaga, esos Cástor y Pollux de la prensa, “el que escribía con guantes” derramaba sus chispas y sus flores, y Domingo traducía a Virgilio; en que Pedro León Gallo vaciaba el bronce de Víctor Hugo en moldes castellanos [...].

¡Y bien! ¡Vamos adelante! Luchemos con el hielo, con la intriga, con el desprecio de los

---

<sup>18</sup> Merece señalar que la imprenta de *La Época* se ocupó de la publicación para Irarrázaval, uno de sus reporteros.

ignorantes y hasta con el odio. ¡Luchemos! Tengamos siempre en los labios la que Hugo llama la gran palabra: Esperanza. Pero ante todo, seamos diligentes, no descansenos. Tú, con tus versos, el otro con sus artículos, el de más allá con sus libros. Combatamos todas las contrariedades, ¿quién afirma que no podremos vencer? (2003, 11-12) <sup>19</sup>

La fase evoluciona desde el ensayo “Catulo Mendez” fechado el 7 de abril de 1888. Aquí también, la primera persona plural designa ante todo el colectivo chileno. Pero al nombrar a Daniel Riquelme y Pedro Balmaceda como paradigmáticos, el poeta remite al lector al mundo hispano entero, y especialmente, a América:

En castellano hay pocos que sigan aquella escuela casi exclusivamente francesa.

[...] Hay audaces, no obstante, en España y no faltan —gracias a Dios— en América.

¡He aquí a Riquelme, a Gilbert en Chile!

[...]

No nos debilitemos, no empleemos ese procedimiento con polvos de arroz y con hojarascas de color de rosa, a la parisiense —hablo con los poquísimos aficionados—, pero empleemos lo bello en otras esferas, en nuestra literatura que empieza. (2013, 302-303)

Del mismo modo, en la serie intitulada “La literatura en Centro América” (*Revista de Artes y Letras*, Santiago, tomo XII, no. 96, 15-VII-1888), hace contrastar los nombres de “inteligencias decididas, pensadores audaces” con la exigüidad general centroamericana, llena de “ingenuidades”, “discreteos patriarcales” y “achicamiento de las ideas” (1934, 203) para él, pero no solo lo trata como problema regional, sino que lo fundamenta en el contexto de “nuestra América”.

Allá, sin formas propias, sin encontrar hacedero sino aquello que el canon antiguo señala, los escritores y poetas han tenido como norma, de una manera principal, los clásicos españoles, hasta hace poco tiempo; después por nuevas vías han procurado seguir a tal cual astro grande o mediano que en la madre patria se ha levantado. Y no es que censuremos el apego, por

---

<sup>19</sup> Se supone que la mención de la palabra de Hugo se refiere al poema LVIII, “Coups de Clairon”, recopilado en *Les années funestes*.

ejemplo, al decir puro y hermoso de los maestros de los mejores días del habla hispana, que esto es plausible, sino que deseáramos más vuelo, más entusiasmos, pues tenemos el convencimiento de que hemos llegado a un estado tal en nuestra América, hemos vivido una vida tan rápida, que es preciso dar nuevas formas a la manifestación del pensamiento, forma vibrante, pintoresca y, sobre todo, llena de novedad y libre y franca; dar —como lo hemos dicho en otra ocasión— toda la soberanía que merece la idea escrita, hacer del dón [sic] humano por excelencia un medio refinado de expresión, utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe. (208)<sup>20</sup>

Lo notable en este juicio es que, para demostrar la necesidad de una innovación literaria, recurre al relativismo histórico que antes observamos en su lectura de Calderón de la Barca y en su visión lingüística expuesta en “El idioma español”. América necesita tener su propio arte, emancipada de la dominación de las autoridades españolas, pues ellas pertenecen a otro pueblo que vive una circunstancia diferente. Con esto queda patente que el ansia del nuevo arte en él es inseparable de su identidad, que cruza las fronteras nacionales para abarcar toda América española.

El factor clave en la formación de su identidad americana será, posiblemente, el desplazamiento y las amistades fuera de Nicaragua, a través de los cuales se haría palpable el vínculo de la historia, la sangre y el idioma presente entre las naciones americanas. Tal es el caso de “La literatura en Centro América” en el que Darío ofrece noticias centroamericanas al público chileno, y de “A propósito de un nuevo libro” (*La Época*, 16-XI-1888), reseña epistolar de *Nuevas siluetas* de Nolasco Préndez destinada a Antonio Aragón, director de la Biblioteca Nacional de Nicaragua. En ésta, además de comunicarle la actualidad general de la literatura chilena<sup>21</sup>, pretende compartir con el nicaragüense, desde Chile, el deber de los poetas americanos, que es cantar la esperanza en la “tierra del futuro”:

---

<sup>20</sup> La mención de “otra ocasión” se refiere al artículo “Catulo Mendez”.

<sup>21</sup> “En la juventud que se levanta los hay que dan mucho que esperar y algunos han dado ya pruebas dignas de su claro talento. Se nota en ellos ante todo una tendencia plausible a lo fundamental, a dejar las superficialidades, y a conocer y apreciar el arte verdadero. Se escriben poemas y dramas, se llevan en mira ideas grandes, se ha declarado guerra al mal gusto y a las insulsezas de sentimientos cursis, y ya se están acabando los poetas arreglados para piano. Los jóvenes han encendido la revolución actual” (1934, 248).

Ante la erguida estatua de Schopenhauer colocaría yo, alta y radiante, la del luminoso Hegel; más aún, sobre todos los sombríos pensadores desfallecientes, en medio de las tinieblas filosóficas antiguas y modernas, miro augusta y sacerdotalmente profética la figura de un anciano que todavía vive, que ha aparecido en las regiones del porvenir y de la libertad y cuya voz empieza a resonar por todas partes porque es él hoy el primer poeta del mundo, y ama a la humanidad con amor inmenso, así como Hugo, más que Shelly y el pálido Dostoievsky: me refiero a Whitman, el pontífice yankee de la barba blanca. Y si los videntes de la luz suprema nos están enseñando el buen camino, ¿por qué seguir a los lívidos sacerdotes del pesimismo, que nos envenenan con sus ponzoñas el espíritu? Trabaja al mundo tal plaga, ¿y hemos de ser nosotros, los poetas de América, tierra del futuro, los que debemos de cerrar los ojos delante de la auroral y sonriente esperanza? Por fortuna parece que el chileno de que trato ha vuelto sus miradas al oriente y ha saludado el alba. Si así fuese, yo me holgaría de ello y conmigo todos los seguidores del ideal, los que adoramos la belleza, la verdad y el bien. (249-250)

Si, como hemos observado en la sección anterior, su innovación consiste en la apropiación de la estética extranjera y la revivificación de la tradición castellana, es evidente que su aspiración a un arte independiente, propio de América, implica contradicciones en su fundamento. Las contradicciones se manifestarán en Buenos Aires relativas a la cuestión de la originalidad literaria, de la que argumentaremos en el capítulo IV.

#### **Sección 4. El refinamiento estilístico y las escuelas modernas: “Catulo Mendez. Parnasianos y decadentes” (1888)**

El artículo “Catulo Mendez [sic]. Parnasianos y decadentes” ha sido calificado por los estudiosos de Darío como la primera exposición detallada de sus ideas estéticas, a cuyo trayecto se sumarán “Los colores del estandarte” y los prólogos de *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante* (Mapes y Saavedra Molina 1939, 129; Carilla 1967a, 81; Torre 1969, 64; Phillips 1994, 24). Ciertamente, se trata del texto más valioso para delinear el perfil de su

pensamiento en sus años chilenos, pues se condensan en él las ideas que el poeta ha cultivado en Chile<sup>22</sup>. Ya lo hemos citado en las secciones anteriores para examinar la visión dariana sobre la innovación literaria, que reclama tanto la apropiación de la estética extranjera como la consecución de la identidad americana. Si, como agregó Emilio Carilla, “[h]ay apreciable ventaja —en conocimientos y juicios— de parte de *Los colores del estandarte*” (81), eso significa que “Catulo Mendez” registra el alcance de sus juicios y conocimientos antes del florecimiento del llamado modernismo como movimiento autoconsciente. Lo que Darío intenta exponer es, en pocas palabras, la estética del refinamiento estilístico, que permanecerá vigente en su práctica en adelante. Mas la manera en la que se expresa la estética denota algunas peculiaridades que desaparecerán en sus textos posteriores, y eso es lo que estudiaremos a continuación.

Darío define lo que es el estilo de Mendès después de hacer una evocación del escenario parisino sembrado de anécdotas que representan su personalidad. Bien conocidas son las siguientes frases con las que lo comenta:

Al escribir su prosa, casi rima. ¿Cuál es el procedimiento?

[...] Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe. (2013, 298)

Y es don muy raro.

Juntar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. (300)

---

<sup>22</sup> Eduardo de la Barra reparó en tal carácter del ensayo, y lo menciona en su prólogo a *Azul...* Dice que “Ella [la poética de Darío] está consignada en un hermoso estudio que consagró a Cátulo Méndez, donde él mismo se pinta de cuerpo entero y descubre los procedimientos que emplea” (Darío 2010, 134), y transcribe las palabras de Darío en él. Y como hemos señalado en la sección 3, en “Literatura en Centro América”, Darío cita sus propias palabras en “Catulo Mendez” para demostrar la meta de la nueva literatura americana.

También menciona los juicios negativos de Jules Janin y Zola al respecto para indicar lo opuesto del estilo de Mendès<sup>23</sup>. Janin criticó la novela titulada *En 18...* (1851) de los hermanos Goncourt, que son para Darío precursores de la estética de Mendès, calificándola de “estilo en delirio” y “exceso de la forma”<sup>24</sup>. Zola a su vez, al comentar al pionero del naturalismo Edmond Duranty en *Les romanciers naturalistes* (1881), sostuvo que, por culpa del romanticismo, el lirismo ha sustituido a la cognición lógica, filosófica, científica y analítica y por eso, la “verdad” sufre intervenciones de la “extraña salsa lírica”<sup>25</sup>. Darío responde ante esas críticas: “Señores, desde en tiempos de Homero, genio casi fabuloso, el ideal artístico no es llamar al pan pan y al vino vino. [...] Un exceso de arte no puede sino ser un exceso de belleza” (299).

El refinamiento estilístico técnicamente consiste en el esmero acústico y el uso de neologismos, imágenes novedosas y diversas estructuras sintácticas<sup>26</sup>. Al fin y al cabo, no solo se trata de la cuestión formal, sino también del modo de representar el mundo en la obra literaria. Cuando se dice el exceso de arte, el *arte* es la mano del artista. Como observó Zola, es una escritura mediada por el yo subjetivo, contraria a la representación *objetiva* —que es, en palabras de Darío, “llamar al pan pan y al vino vino”—. Se distancia del concepto romántico del artista genio que hemos observado en los textos nicaragüenses de Darío, pues es menos instintivo, es decir, se apoya más

---

<sup>23</sup> “Hay que recordar aquellas advertencias cuando la publicación del originalísimo *En 18...* Entonces Janin llamaba ‘estilo en delirio’ al estilo de Julio y Edmundo, y consideraba un absurdo, una locura, pretender pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas” (2013, 298-299); “¡Se asombran de la descripción, del detalle irisado, de la ‘salsa lírica’ que dijo Zola!” (299).

<sup>24</sup> “Ils ne comprennent pas que pour un curieux de ma sorte, un enthousiaste, un fanatique de style qui se trouve content et satisfait, si par hasard il rencontre en quelque tarte narbonnaise, un mot vrai, un mot trouvé, le commun des lecteurs, le commun des martyrs, rassasié de ces folies du style en délire, aussitôt les rejette et n’en veut plus entendre parler, une fois qu’il a porté à ses lèvres ce breuvage frelaté où se mêlent sans se confondre les plus extrêmes saveurs. À quoi bon les excès de la forme que ne rachète pas la moralité du fond ?” (Citado en Goncourt 1883, V-VI).

<sup>25</sup> “L’époque est malade, je l’ai dit, et elle s’est prise d’un goût pervers pour l’étrange sauce lyrique à laquelle nous lui accommodons la vérité. Hélas ! j’en ai peur, ce n’est pas encore la vérité qu’on aime en nous, ce sont les épices de langue, les fantaisies de dessin et de couleur dont nous l’accompagnons” (Zola 1881, 342).

<sup>26</sup> Joseph V. Judicini ofrece una valiosa comparación de los pasajes descriptivos de José María de Pereda y Darío para que se vea la diferencia estilística entre la prosa “tradicional” y la dariana (1964, 63-64).

en la autoconciencia del artista que en la *inspiración* sobrehumana. Esa estética de “rosas artificiales”, o en otros términos, “la transmutación de lo natural en artificial” (Rama 1983a, 98), es la tendencia general del arte occidental post-romántico, de la que surgieron los llamados parnasianismo, simbolismo y otras escuelas, y en *Prosas profanas* de Darío, producirá curiosos frutos que Pedro Salinas nombró “paisajes de cultura”<sup>27</sup>.

Lo que supone peculiaridades en “Catulo Mendez” es que tal estética es llamada como “decadente” e identificada con la figura de Mendès<sup>28</sup>. En Buenos Aires, Darío deseará que la estética suya y la de la Joven América no se identifiquen con ninguna escuela existente —incluso el llamado simbolismo que tendrá un gran aporte a sus ideas poéticas— y su énfasis se trasladará al individualismo de los artistas. Evitará plantear a cualquier escritor específico como modelo a seguir. Exclamará la inutilidad de las etiquetas: “¿Simbolistas? ¿Decadentes? Oh, ya ha pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por sutiles clasificaciones” (2015, 399) (“Eugenio de Castro y la literatura portuguesa”, 1896), y “Sé tú mismo: esa es la regla” (1938, 123) (“Los colores del estandarte”, 1896). En Chile, en cambio, no vacila en presentar a Mendès como artista modelo. Afirma que “Mendez, como ya he dicho antes, es de los decadentes” (2013, 298), y después: “En castellano hay pocos que sigan aquella escuela casi exclusivamente francesa” (302). Cuando se habla de la clasificación de escuelas, la pluralidad de significados del término es propensa a provocar polémicas, especialmente cuando tiene connotación negativa como “decadente”. Por eso, *Azul...*, una realización de la estética expuesta en “Catulo Mendez”, suscita el debate entre

---

<sup>27</sup> Profundizaremos este aspecto en el capítulo IV, 2.5. y 2.7., donde trataremos de la cuestión del idealismo y de la originalidad literaria.

<sup>28</sup> El parnasianismo es un concepto bien delimitado comparado con el decadentismo. Designa al conjunto de los estilos de los poetas que se reunieron alrededor de *Le Parnasse contemporain*, colección de poesía que consta de tres volúmenes (1866, 1871, 1876). Ellos apoyaron a *l'art pour l'art*, propuesta de Gautier en su prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, y aspiraron a un lenguaje refinado y *objetivo*, desprovisto del sentimentalismo romántico. La definición de *decadente* es más compleja. En el sentido más reducido, el *décadisme* indica el grupo que se concentró alrededor de la revista *La Décadente* (1886-1889) fundada por Anatole Baju. Sin embargo, la *décadence*, más que ser una escuela, es un ambiente o estado de ánimo que reinaba en el arte francés de la segunda mitad del siglo XIX.



Eduardo de la Barra y Manuel Rodríguez Mendoza a propósito de si *Darío es decadente o no*<sup>29</sup>, y Darío se verá obligado a clarificarlo en la nota de la segunda edición del mismo libro (1890), aunque todavía empeñándose en el rótulo:

No lo creo. Admiro el delicado procedimiento de esos refinados artistas que hoy tiene Francia, pero bien sé hasta dónde llegan sus exageraciones y exquisiteces. Entre José María de Heredia, parnasiano, y Mallarmé, Valabregue, u otros decadentes, me quedo con el rey de los sonetistas. (2010, 309) (*Azul...*, 2ª edición, 1890)

Por otro lado, también es interesante observar que Darío tampoco descuida la latente ambigüedad de la frontera entre escuelas en “Catulo Mendez”. Afirma: “Viéndolo bien, difícil sería establecer diferencia, entre parnasianos y decadentes. Ambos aman el símbolo, ambos prodigan la metáfora, ambos emplean vaguedades o plasticidades desusadas y mal vistas por varios grupos literarios [...]” (2013, 298). Esta clase de analogía es la que dio origen al carácter sincrético de la literatura hispanoamericana de fin de siglo, aquello que advirtió Federico de Onís<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> De la Barra plantea en su prólogo a *Azul...*: “la escuela modernísima de los *decadentes* busca con demasiado empeño el valor musical de las palabras y descuida su valor ideológico. Sacrifica las ideas a los sonidos y se consagra, como dicen sus adeptos, a la *instrumentación poética*. / [...] / Los poetas neuróticos de esta secta hacen vida de noctámbulos y ocurren a los excitantes y narcóticos para enloquecer sus nervios, y así procurarse visiones y armonías y ensueños poéticos. / [...] / ¿Es Rubén Darío decadente? / El lo cree así; yo lo niego. / [...] / Yo lo niego, porque no le encuentro las extravagancias características de la escuela decadente, por más que tenga las inclinaciones. Lo niego, porque él no ensarta palabras para aparentar ideas, sino que tiene el divino numen que lo salva de las atracciones del abismo, como las alas al águila” (Darío 2010, 132-134). Rodríguez Mendoza responde: “que Rubén Darío *cree pertenecer a la escuela* de los decadentes [...] debe negarse casi en absoluto [...]. / ¿Se puede creer, después de lo dicho, que el autor del *Año lírico*, a pesar de que lee mucho la prosa de Catulle Mendès y los versos de Armand Silvestre, se apellide a sí mismo con los apodos de neurótico, decadente o parnasiano? / No; ¡y cómo había de apellidarse así, sabiendo que con ello sólo sacaría el peregrino provecho de que mañana, los que crean al señor De la Barra la historia del ajeno y la ginebra, del opio y la morfina, le hicieran su caricatura de poeta noctámbulo, rodeado de interpretadores del *Tratado del Verbo* de los que beben a pequeños sorbos el licor favorito de Edgardo Poe!” (reproducido en Loveluck 1968, 236-239) (“Rubén Darío”, *La Tribuna*, Santiago, 31-VIII-1888).

<sup>30</sup> “Un des traits les plus constants de la poésie, et de la littérature américaine, en général, c’est la simultanéité, tout au long de son histoire, de tendances et d’écoles qui, en Europe, son successives et ne pourraient coexister. Cette survie du passé dans le présent, ce processus d’intégration et d’accolement vertical de différentes formes de culture, qui les maintient toutes, vivantes et présentes, est, à mon avis, un caractère spécifique de l’esprit américain. Il se manifeste non seulement dans la simultanéité, à la même époque, d’auteurs représentatifs des tendances les plus diverses, mais dans l’harmonie et la synthèse de toutes ces tendances chez certains auteurs qui, de ce fait, apparaissent les

e interpretó Matei Călinescu como consecuencia de la distancia entre París y América<sup>31</sup>. El futuro conocimiento de Darío acerca del simbolismo<sup>32</sup> completará la analogía, de la que resulta su rotundo rechazo de *ismos* y escuelas.

## Sección 5. La originalidad y la imitación: en torno a las *Nuevas Siluetas* (1888) de Pedro Nolasco Préndez

Cuando leyeron *Azul...*, tanto Eduardo de la Barra como Juan Valera quedaron algo desconcertados a propósito de la cualidad ambivalente de la *originalidad* presente en él. De la Barra reparó en el procedimiento dariano de amalgamar diversas estéticas ajenas, y afirmó que era precisamente en ese rasgo donde existe su originalidad<sup>33</sup>. Para Valera, es una “originalidad muy extraña” (Darío 2010, 104): es original sin tener sello de propia nacionalidad, y aunque está lleno de reminiscencias de diversas corrientes modernas de Francia, no encaja en ninguna de

---

plus grands et les plus originaux” (1956, 17).

<sup>31</sup> “[T]he French literary life of the period was divided up into a variety of conflicting schools, movements, or even sects (“Parnasse”, “*décadisme*”, “*symbolisme*”, “*école romane*”, etc.) which, in their efforts to assert themselves as separate entities, failed to realize what they actually had in common. It was much less difficult to perceive this common element from a foreign perspective, and this was exactly what the *modernistas* succeeded in doing. As foreigners, even though some of them spent long time in France, they were detached from the climate of group rivalries and petty polemics that prevailed in the Parisian intellectual life of the moment, and they were able to penetrate beyond the mere appearances of difference to grasp the underlying spirit of radical renovation [...]” (1987, 70).

<sup>32</sup> Darío dice en su autobiografía que en Chile apenas tenía el conocimiento del simbolismo (1950a, 195-196). De hecho, en sus textos chilenos, solo se encuentra una pequeña mención del simbolismo, y ahí tampoco profundiza su estética: “Parece que ese poeta rubio, decadente y simbolista [Mendès] adora universalmente el eterno femenino” (1934, 214) (“Hija de su padre. A Narciso Tondreau”, *La Libertad Electoral*, 13-VII-1888). No menciona a Verlaine hasta “Historia de un sobretodo” (1892), ni a Mallarmé en la segunda edición de *Azul...*

<sup>33</sup> “Son, en verdad, estilos y temperamentos muy diversos, mas nuestro autor de todos ellos tiene rasgos, y no es ninguno de ellos. Ahí precisamente está su originalidad. [...] / Su originalidad incontestable está en que todo lo amalgama, lo funde, y lo armoniza en un estilo suyo, nervioso, delicado, pintoresco, lleno de resplandores súbitos y de graciosas sorpresas, de giros inesperados, de imágenes seductoras, de metáforas atrevidas, de epítetos relevantes y oportunos y de palabras bizarras, exóticas aún, mas siempre bien sonantes” (Darío 2010, 127).

ellas<sup>34</sup>. La cuestión de la originalidad fue desde entonces un tema reiteradamente discutido alrededor de la poética dariana<sup>35</sup>.

¿Qué piensa el propio Darío sobre la originalidad literaria? Ya en Nicaragua, era uno de sus credos estéticos centrales, aunque no lo profundizaba teóricamente<sup>36</sup>. De las exposiciones de su idea al respecto, destaca la que se hará en 1896 en polémica con Paul Groussac, enfocada a la faceta colectiva del problema, es decir, la relación entre la originalidad y la autoctonía en América. En Chile, su atención se orienta a la originalidad de cada escritor y obra más que a la originalidad del conjunto de la literatura americana.

Dos artículos darianos sobre el poemario *Nuevas siluetas* (1888) de Pedro Nolasco Préndez, “A propósito de un nuevo libro” (*La Época*, 16-XI-1888) y “El triunfo de Préndez” (*La Época*, 29-XI-1888), tratan, cada uno desde otro punto de vista, el tema de la originalidad. En el primer artículo, Darío reprende a Préndez por seguir el modelo del argentino Olegario Andrade, aunque reconoce su talento “original”<sup>37</sup>, y ofrece una definición del poeta original:

Así como en la inmensa variedad de la raza humana, a pesar de combinaciones no hay dos cuerpos iguales en todo, así en el misterioso yo, en lo íntimo del alma, son todos los hombres distintos, y llevan su pequeño mundo interior, el cual tan solamente puede ser contemplado por los propios ojos del mismo espíritu que nos anima. La inspiración habita en ese mundo

---

<sup>34</sup> “[E]stá Ud. saturado de toda la más flamante literatura francesa. [...] Y Ud. no imita a ninguno: ni es Ud. romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia” (107)

<sup>35</sup> Alfonso García Morales indica: “Enrique Anderson Imbert acabó su imprescindible monografía *La originalidad de Rubén Darío*, cuyo mismo título esconde un matiz polémico de afirmación o defensa, y cuya tesis sigue en cierta medida la de aquellos primeros críticos —Eduardo De la Barra, Valera, Rodó, Paul Groussac— que vieron la originalidad de Darío en su personalísima fusión de todas las fuentes; hasta la del propio escritor, que en 1896 escribía irónicamente a Groussac: ‘Qui pourrais-je imiter pour être original ?, me decía yo. Pues a todos’” (1998a, 16).

<sup>36</sup> Véase la sección 3 del capítulo I.

<sup>37</sup> “Préndez que tiene un talento original, fecundo y suyo, bien podía dar nueva dirección a su ‘manera’, y ser entonces astro de luz propia. Bueno, buenísimo que nos escriba esas hermosas silvas semejantes a las del cantor de la vecina República; pero el patrón se conoce, la pauta está ante los ojos, el motivo suena a nuestros oídos siempre el mismo, y la novedad no llega nunca. [...] ¿Por qué quien tiene cerebro privilegiado ha de ir a buscar tal modelo en estas artes de las letras en que la emulación es espuela y la vanidad es virtud?” (1934, 251).

del alma de los poetas, y por eso los poetas más originales son los que, sin sentir influencia ajena alguna, sacan de lo profundo de su ser lo que nadie conoce sino ellos, y lo exponen triunfantemente con la fuerza del arte, y entonces aquello desconocido y extraño, mueve a la admiración y llama el aplauso. (1934, 252)

Notemos que indica como el origen del arte, el “pequeño mundo interior, el cual tan solamente puede ser contemplado por los propios ojos del mismo espíritu que nos anima”, lo que se podría llamar la subjetividad del artista. En otra parte del artículo, la contemplación de la realidad interna a través de la óptica subjetiva y su materialización por el arte es parafraseada como *vivir la poesía*: “Bécquer, que no cantaba sino la eterna canción del amor, lo hizo de modo inimitable puesto que *vivió* sus rimas. Así sus imitadores que producen éstas como se dice a sangre fría, no remedan del modelo sino la forma” (252).

El segundo artículo, “El triunfo de Préndez”, es una defensa a favor de Préndez contra Luis A. Navarrete<sup>38</sup>, quien acusó a Préndez en la tribuna del Ateneo<sup>39</sup> de plagio de *Profession de foi du XIX<sup>e</sup> siècle* (1852), manifestación de creencias en el progreso escrita por Eugène Pelletan. Respondiendo a las objeciones del propio Préndez publicadas anteriormente (“Siluetas de la Historia. Escrito presentado al juzgado de la opinión pública”, *La Época*, l8, 20, 21 & 22-XI-1888)<sup>40</sup>, Darío demuestra su apoyo a su amigo en dicho artículo.

Tanto el argumento de Darío como el de Préndez se fundamentan en la teoría de Ramón de Campoamor propuesta en su *Poética* (1883), cuyo tercer capítulo se intitula *La verdadera originalidad*<sup>41</sup>. Según Campoamor, existen dos categorías de la originalidad, una pequeña de los

---

<sup>38</sup> Luis A. Navarrete nació en 1868 (Silva Castro 1969, 24). Según Jorge Eduardo Arellano, fue periodista, economista y secretario privado del presidente Balmaceda (Darío 2002, 100).

<sup>39</sup> El Ateneo de Santiago acababa de inaugurarse el 6 de agosto de 1888.

<sup>40</sup> Silva Castro ofrece un resumen de los artículos de Nolasco Préndez (1956, 73).

<sup>41</sup> Respecto a la polémica en torno a las *Nuevas siluetas*, Darío destinó a Préndez una carta fechada el 12 de noviembre de 1888, en la que indica el nombre de Campoamor como teórico de la originalidad literaria: “Ante todo, ¿qué es el plagio? Campoamor lo ha definido mejor que nadie en su estudio titulado *Mis plagios*. / Debes de saber que el gran poeta fué acusado, por varios escritores madrileños, como plagiarlo. / Él se defendió y triunfó” (1943, 313). Probablemente Darío se refiere al ensayo campoamoriano titulado “La originalidad y el plagio” (*Revista Europea*, Madrid, no. 95, 19-XII-1875), en el que el autor se defendía de la acusación del plagio a través de una teoría de la originalidad similar

pensamientos secundarios y otra grande de los pensamientos de construcción, y la verdadera originalidad, grande, consta de cuatro elementos principales del arte, que son “la novedad del asunto, la regularidad del plan, el método con que este plan es conducido á su objeto, y la finalidad trascendente con que ha sido concluido el asunto” (1883, 54). El poeta español afirma que, cuando el medio de expresión es diferente, es imposible hacer imitación ni plagio (59)<sup>42</sup>, y clarifica cómo se interpreta el caso de la poesía y la prosa: “Un poeta puede imitar á otro poeta, pero no puede ni plagiar ni imitar á un prosista, aunque copie las mismas ideas con las mismas palabras. ¿Por qué? Porque la poesía y la prosa son dos artes diferentes” (60). Darío, fundado en la lógica campoamoriana, insiste en que no hay plagio en la obra de Préndez, porque es escrita en verso y la obra de Pelletan es prosa (1934, 256). Lo que se puede advertir, sin problematizar si tal razonamiento es persuasivo o no, es cómo el joven Darío depende de la reconocida autoridad de la antigua madre patria, a pesar de que, como hemos mencionado antes, propone la emancipación cultural de los países americanos. Se aprovecha del prestigio que disfruta el poeta peninsular en el círculo literario chileno<sup>43</sup>. Es la actitud que también se observa en su acto de ubicar las *Cartas americanas* de Juan Valera como texto preliminar en la segunda edición de *Azul...*, pero que irá desapareciendo en la medida que cambie su forma de relacionarse con la literatura española<sup>44</sup>.

Aparte de este primer razonamiento que obedece a una teoría ajena, la opinión que expone

---

a la que expondría en la *Poética*. *Mis plagios* es el título del ensayo de Leopoldo Alas publicado en 1888, por lo tanto puede que Darío se confundiera al escribir la carta.

<sup>42</sup> “Para que haya plagio es menester que, además de la idea fundamental que constituye el conjunto artístico, sea uno mismo el medio de expresión é idéntico el objeto de la obra expresada. Cuando no sean iguales la idea, la expresión y el objeto, no puede haber ni imitación siquiera, porque el medio de expresión es diferente; y así es que ni la poesía puede imitar á la prosa, ni la pintura á la arquitectura, ni la música al ritmo poético, ni la escultura á la pintura” (59).

<sup>43</sup> Cuando Campoamor inició su colaboración en *La Época* en 1886, los redactores dedicaron un número especial al poeta español que se publicó el 24 de octubre de 1886. Darío también escribió una décima para ese número (Silva Castro 1956, 51-54). Eduardo de la Barra también cita la *Poética* de Campoamor en su prólogo a *Azul...*: “El poeta más original y filosófico de España —Campoamor— dice: que la obra poética se ha de juzgar por la novedad del asunto, la regularidad del plan, el método con que se le desarrolla y su finalidad trascendente. Y agrega: ‘a un artista no se le puede pedir más que su idea y su estilo, y, generalmente, para ser grande le basta sólo su estilo’” (Darío 2010, 124-125).

<sup>44</sup> Véanse el capítulo III, la sección 4, y el capítulo IV, 2.4.

después, independiente del argumento de Campoamor, revela lo que es la visión de Darío. Considera que se repiten las mismas ideas en el arte, desde la antigüedad hasta la edad contemporánea, y que la renovación radica en la manera de exponerlas, propia de cada tiempo:

En la sucesión de los tiempos se advierte que cada época ha tenido sus revoluciones, que han dado origen a las obras del pensamiento que sobresalen en ellas en cualquier esfera del arte, quedando de tal guisa como demarcado el vasto camino del progreso humano. Las ideas de ayer son repetidas hoy y lo serán mañana, variando tan solamente la manera de exponerlas al mundo, la cual será conforme con el espíritu de cada edad.

Un mismo pensamiento puede ser expresado de modos diversos, y el que mejor lo revista y presente, es tan dueño de él como el primero que lo formuló. (260)

La concepción histórica de que el arte es reflejo de la circunstancia particular, que ya hemos descubierto en la idea dariana<sup>45</sup>, ahora es el recurso para respaldar el empleo de los elementos existentes incluso cuando se reclama la originalidad. Para él, la originalidad no es igual a la plena novedad. Ya que un material antiguo puede presentarse como obra original del nuevo autor si está asumido por su espíritu, la originalidad de Préndez es bien justificable en su criterio<sup>46</sup>:

[É]l [Préndez] fué a beber en la misma fuente que el autor de la *Profesión de fe del Siglo XIX* con el derecho que tiene todo sediento de luz de ir al opimo y fecundo río de la universal historia. ¿Que tomó de Pélletan ideas y palabras? Pues las transfiguró escultóricamente en sus silvas sonoras. (262)

Hasta aquí hemos examinado cómo Darío trata la cuestión de la originalidad en sus textos

---

<sup>45</sup> Véanse el capítulo I, las secciones 2 y 4, y el capítulo presente, la sección 3.

<sup>46</sup> Darío también dice que la repetición de una idea no siempre ocurre con intención: “Parece que en las generaciones del arte existiese una potente y misteriosa ley atávica, por la cual en cerebros nuevos y vírgenes florecen en ocasiones repetidas ideas viejas que brotan espontáneas; porque no siempre el artista al emplear recursos o procedimientos va a buscar enseñanzas o a consultar la vida antigua; las coincidencias se encuentran a cada paso, y autores hay que no sólo en el plan sino en detalles y primores de una obra, han imitado, o mejor dicho, han repetido lo hecho por otros desconocidos para ellos. Por esto es muy fácil calificar de plagio una frase, una idea, un verso cualquiera, sin el examen suficiente; pero muy difícil si se aplican los cánones del buen criterio, como los expuestos con claridad en la *Poética* de Campoamor” (263)

chilenos. La subjetividad del artista individual y la visión histórica del arte se muestran como fundamentos de esa originalidad. Asimismo, encuentra la base teórica en la *Poética* de Campoamor que, situado dentro de la tradición española, le da la licencia para una búsqueda renovadora basada en la apropiación de la estética extranjera. Como hemos mencionado más arriba, se centra en el problema de cada escritor, no en el problema colectivo, pero estos dos fundamentos también serán la base de su futuro argumento sobre la originalidad de la literatura americana<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Véase el capítulo IV, 2.7.

## Capítulo III

### El periodista semi-oficial en Centroamérica (1889-1892)

#### Sección 1. De nuevo al amparo del régimen medio feudal

Darío partió de Chile el 9 de febrero de 1889, llegó a su patria el 17 de marzo, y después de una estancia breve, estuvo en El Salvador en mayo del mismo año. Desde entonces hasta el 13 de agosto de 1893, día en el que desembarcó en el puerto de Buenos Aires, su vida transcurrió de viaje en viaje. En sus artículos escritos durante ese lapso, apenas se encuentra aquel entusiasmo artístico que demostraba en Chile. Ofrece comentarios de algunos escritores<sup>1</sup> y de temas artísticos<sup>2</sup>, así como necrologías<sup>3</sup> y semblanzas de intelectuales, políticos en su mayoría<sup>4</sup>, pero ninguno puede

---

<sup>1</sup> “Narciso Tondreau” (*Repertorio Salvadoreño*, San Salvador, 23-IX-1889), “Campo neutral. Americanas” (*El Imparcial*, Guatemala, 23-IX-1889), “Revista de revistas. Salvador Carazo” (*La Unión*, San Salvador, 11-I-1890), “Proaño” (*La Unión*, 30-I-1890), “Carta literaria” (*Repertorio Salvadoreño*, VI-1890), tres “Fotografados”: “Ricardo Palma” (*Diario de Centro América*, San José de Costa Rica, 23-VIII-1890), “Valero Pujol” (*Diario de Centro América*, Guatemala, 1-X-1890), “J. J. Palma” (*Diario de Centro América*, 1890), “La Mercurial, de Montalvo” (*El Correo de la Tarde*, Guatemala, 18-IV-1891), “Un libro para la amistad” (*La Prensa Libre*, San José, 11-IX-1891), “Richepin” (*El Herald de Costa Rica*, San José, 22-III-1892), entre otros.

<sup>2</sup> Publica críticas teatrales: “El teatro de San Salvador” (*La Unión*, 15-XI-1889), “Teatro” (*La Unión*, 23-XI, 26-XI, 6-XII, 10-XII, 13-XII & 21-XII-1889). También destaca la serie de “Páginas de arte” publicada en *El Correo de la Tarde* en Guatemala: “Pintores de batallas. Detaille y Neuville” (19-V-1891), “Ranvier. La infancia de Baco” (21-V-1891) y “Goupil. El tesoro de bellas artes modernas” (23, 25, 26-V-1891). En Costa Rica, publica un artículo dedicado al pintor alemán Gustave Langenberg: “Cabezas de estudio” (*La República*, San José, 12-XI-1891). A propósito de la serie de *El Correo de la Tarde*, Edelberto Torres observa lo siguiente sobre la experiencia de Darío en 1891 en la Biblioteca Nacional de Guatemala, cuyo director es José Joaquín Palma: “*El Tesoro de Artes Modernas*, de la casa Gebbie de París, le inspira una serie de páginas admirativas. Las lecturas de esta clase tienen para él un carácter documental; deja anotados en su memoria los datos que más tarde le servirán de elementos de juicio y que dan en muchas de sus páginas una impresión de copiosa erudición” (2010, 229).

<sup>3</sup> A. de Gilbert (1890), “Najarro” (*La Unión*, 23-II-1890), “Don Pedro” (*Diario del Comercio*, 11-XII-1891), “Jorge Castro Fernández. Requiescat” (*Diario de Centro América*, 19-VI-1891).

<sup>4</sup> “Eduardo Poirier, representante de Nicaragua y El Salvador en Chile” (*El Imparcial*, Guatemala, 26-IX-1889), “Eduardo Poirier. Encargado de negocios de El Salvador y Nicaragua, en Chile” (*La Unión*,



interpretarse como manifestación detallada de su estética. En cambio, como es sabido, visiblemente se entrega a los asuntos políticos. Su corta estadía en cada país habría afectado la forma de manifestar sus ideas estéticas —permaneció trece meses en El Salvador, catorce meses en Guatemala, y diez meses en Costa Rica, trasladándose una y otra vez por razones políticas y económicas que detallaremos más tarde—, puesto que le habría resultado difícil arraigarse en el círculo intelectual de cada país y cultivar nociones consistentes. Sin embargo, habrá dos circunstancias que señalamos a continuación, que apuntan a un cambio de actitud al respecto.

Primero, Darío hubo de sentir una inclinación vital hacia el compromiso político-social en su Centroamérica natal, a diferencia de lo vivido en su estancia chilena. Al momento de su retorno, la unión de los países del Istmo era una preocupación significativa para los intelectuales locales. Fue el 15 de octubre de 1889 cuando los delgados de los cinco países firmaron el pacto de unión provisional en el Tercer Congreso Centroamericano celebrado en San Salvador. No obstante, el golpe de Estado tramado en El Salvador por el general Carlos Ezeta, el 22 de junio de 1890, derrocó tanto al presidente liberal Francisco Menéndez Valdivieso, como el intento de la unión centroamericana. Como Darío trabajaba de vocero del ideal unionista del presidente Menéndez a través de la dirección del diario *La Unión*, tuvo que marchar a Guatemala en seguida del golpe.

En segundo lugar, un bajo grado de modernización social también afectó su actividad, como en su primera etapa en Nicaragua<sup>5</sup>. A los países centroamericanos llegaban con escasez las últimas novedades europeas, había menos lectores de la literatura, menos tirada de periódicos, y menos artistas de su generación con quien pudiera compartir su nueva sensibilidad, comparado con el nivel alcanzado en Chile. Estuvo Gavidia en El Salvador<sup>6</sup>, y Máximo Soto Hall en Guatemala<sup>7</sup>,

---

16-XI-1889), “Rafael Campo” (*La Unión*, 8-III-1890), “Fotografías instantáneas. Julio de Arellano” (*La República de Costa Rica*, 15-XI-1891), “Zambrano” (*La Prensa Libre*, Costa Rica, 25-X-1891), “El Dr. Rubén Rivera” (*Diario del Comercio*, 25-I-1892).

<sup>5</sup> Del paralelismo entre el estado socioeconómico y el arte, véase el capítulo I, 1.2.

<sup>6</sup> Gavidia y Darío coincidieron también en Costa Rica, porque Gavidia se trasladó a Guatemala tras el golpe del general Ezeta y después fue a Costa Rica cuando el presidente guatemalteco Barillas declaró la guerra contra Ezeta (E. Torres 2010, 240).

<sup>7</sup> Con la ayuda de Soto Hall, Darío ahondó el estudio de Walt Whitman en Guatemala (E. Torres

pero eso no era suficiente para crear una nueva ola estética. El mismo Darío observa en 1891 que, aparte de algunas excepciones, el espacio intelectual en su tierra es vacío:

En Centro América no ha habido jamás cultura intelectual. [...]

¡Poetas...! De los españoles, nuestros maestros, se atrevió a decir un escritor francés que todo lo producido por ellos es sólo para cantado con acompañamiento de castañuelas. Y de los nuestros ¿qué se podría decir? Sin escuela, sin tradiciones literarias de ninguna clase, está a este respecto la América Central en un grado inferior al en que [sic] se halla el resto de la América española sin que por esto no pueda enorgullecerse, por ejemplo, de Batres [José Batres Montúfar] y de Gavidia, altos entre los primeros, poetas de la América. Pero en general ¡solfa pura! [...] en resumen, nada, nada y nada. [...]

En Nicaragua, sobre todo, entre los trescientos mil habitantes de la República, hay una multitud que no discute a Guzmán. “¡Oh, Enrique..., gran cosa! ¡Nadie como él!” Y se les cae la baba.

¡Brutos! (1950b, 92-94) (“Rojo y Negro”, *La Prensa Libre*, San José, 6-IX-1891)

Darío volvió a recurrir al amparo de la autoridad medio feudal para cubrir sus necesidades económicas<sup>8</sup>. Lo primero que hizo tras su regreso de Chile fue intentar conseguir un puesto en el gobierno de Nicaragua (E. Torres 2010, 195). En el Salvador, logró ganar la simpatía del presidente Menéndez por mediación del unionista guatemalteco Francisco Lainfiesta, y Menéndez le encargó la fundación y dirección de *La Unión*. Y en Guatemala, otra vez gracias a Lainfiesta, el presidente Manuel Lisandro Barillas puso en sus manos la fundación y dirección del periódico que Darío denominó *El Correo de la Tarde* (Olivera 1967, 259). Al trasladarse a Costa Rica<sup>9</sup>, ya cansado de las vicisitudes, declaró en su primer artículo que no iba a hacer campaña de ninguna clase ni a intervenir en política partidista (“Una tarea”, *La Prensa Libre*, San José, 4-IX-1891). Pero aun así, su llegada provocó sospechas y críticas por parte de los conservadores, por lo cual *El Heraldo de Costa Rica* del 10 de septiembre de 1892 publicó el siguiente comentario para despejar las mismas:

---

2010, 223).

<sup>8</sup> Acerca del contraste entre la sociedad chilena y la nicaragüense, véase el capítulo II, sección 1.

<sup>9</sup> Decidió irse a Costa Rica con su esposa Rafaela Contreras y su hijo por la iniciativa de su suegra que tiene parientes allí (E. Torres 2010, 232). Llegaron a la tierra de Costa Rica el 24 de agosto de 1891.

Ello es cierto que Rubén, para evitar contrariedades, prometió no inmiscuirse en los asuntos de política interna a favor de ningún partido. Ahora nos es muy grato poder afirmar a los que abrigan alguna sospecha, que ya pueden estar perfectamente seguros de que Rubén no se ha arrepentido ni se arrepentirá de haber hecho esa promesa. (Citado en Montiel Argüello 1986, 12)

Sus actividades como periodista semi-oficial de los presidentes Menéndez y Barillas no contradecían su ideología personal, leonés y liberal en su fondo. Pero tal forma de mantenerse es frágil, pues depende de las situaciones ocasionales de asuntos gubernamentales. Cuando el gabinete de Barillas decidió acatar la protesta opositorista contra la prensa subvencionada y suspender la publicación de *El Correo de la Tarde*, Darío expresó lo que supuso el dilema de que su labor fuera apoyada por el gobierno:

*El Correo de la Tarde*, diario semi-oficial, concluye hoy. [...] siendo diario semi-oficial y subvencionado, necesariamente ha tenido que aplaudir la política del Gobierno, su sostenedor. Esto no le place a la oposición de Guatemala, —ni a la oposición de ninguna parte. [...]

Pero el Gobierno ha hecho muy bien, repito, con suprimir este nuestro diario y las publicaciones mal vistas por la mayoría del público, y que no daban el provecho que no era de desearse, ni llenaban el objeto para el cual fueron fundadas. [...]

Ser periodista semi-oficial es tener quebraderos de cabeza. ...Tan luego como un diario subvencionado alaba alguna disposición gubernativa, dice la gente opositora: ventriloquismo. Así, creo que pagados por la nación deben ser las revistas docentes y los diarios que en el exterior defienden y aumentan el buen nombre del país. (Citado en Olivera 1967, 262-263) (“Hasta luego”, *El Correo de la Tarde*, 5-VI-1891)

Al final del mismo texto, incluso agrega una línea sobre su deseo de fundar una revista puramente literaria: “Y díganme a propósito: ¿qué les parecería que apareciese pronto una buena revista esencialmente literaria?” (263).

En realidad, la entrega política no erosionó su convicción del arte puro y autónomo donde la belleza es el valor absoluto. No compuso poesía política excepto en ocasiones especiales, como la

del banquete del Tercer Congreso Centroamericano celebrado el 20 de octubre de 1889, en el que declamó el poema “Unión Centroamericana” (Sequeira 1964, 167-168). Los diarios que dirigió Darío no solo trataron del tema político y social, sino que también fueron medios de divulgación de la producción literaria<sup>10</sup>.

Para él, el arte es el oficio supremo. En sus textos de la etapa centroamericana, empieza a aparecer la comparación del arte con la religión, que perpetuará para siempre en su concepción<sup>11</sup>:

*Ars religio mea*, ésta es la procesión de la fe artística y una de las más bellas selvas asonantadas de este libro; el arte es su religión, el azur. Sigue la fórmula célebre del arte por el arte, el culto absoluto de lo bello, independiente de lo útil y de lo moral, [...]. (1950b, 61) (“Narciso Tondreau. Prólogo del libro *Asonantes*”, *Repertorio Salvadoreño*, VII-1889)

[Palma] [C]omprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo. Conviene saber: la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte, [...]. (1950b, 19-20) (“Fotograbado. Ricardo Palma”, *Diario de Centro-América*, Guatemala, 23-VIII-1890)

[Richepin] No pertenece a escuela determinada, sino que adora el arte como un sacerdote a su dios; [...]. (1919a, 120) (“La nueva obra de Richepin”, *El Herald de Costa Rica*, 22-III-1892)

Y respecto a la política, conviene citar su artículo titulado “Centroamérica” redactado en julio de 1892 y publicado en *La Estrella de Panamá*<sup>12</sup>, en el que señala la inevitabilidad de entrar en los

---

<sup>10</sup> *La Unión* ofrecía la reproducción de versos y prosas de Victor Hugo, Alphonse Daudet, Joaquín Dicenta, José Martí y otros (E. Torres 2010, 204). En *El Correo de la Tarde*, se publicaron obras literarias del mismo Darío —“Sinfonía en gris mayor”, entre otros—, el salvadoreño Vicente Acosta, el guatemalteco Máximo Soto Hall y el costarricense Aquileo Echeverría, y además, José Tibile Machado, tío materno de Enrique Gómez Carillo, se encargaba de la sección de traducciones y comentarios de autores como Coppée, Bourget, Anatole France, Stendhal, Daudet, Octave Feuillet, Jules Claretie, Turgueneff, para complementar la escasez local de conocimientos sobre las nuevas corrientes literarias de Europa (Olivera 1967, 270; E. Torres 2010, 227).

<sup>11</sup> Véase el capítulo IV, 2.2.

<sup>12</sup> Este artículo fue escrito en Panamá donde Darío hizo escala en el camino hacia España y permaneció del 11 al 21 de julio de 1892.

asuntos políticos al contemplar el estado de los países centroamericanos:

Para obsequiar los deseos de usted, señor director, y hablar sobre los cinco países de mi tierra, quisiera tener espejuelos de color de rosa. O que alguna hada me diese un filtro que me hiciese ver lo negro de agradable manera. O que la miel de mi corazón, cuando mi corazón es todo miel para la patria, pudiese envolver las rugosidades, asperezas y tristezas de aquellas comarcas. [...]

Pero ¿cómo le voy a hablar hoy de canal si no puedo darle, como lo intentara mi deseo, ni un solo mirlo blanco, es decir, ni una sola buena nueva? Precisamente tengo que descender a la política. O tratar de las crisis económicas que a todos los países centroamericanos, como a otros del continente, azotan y confunden. O mirar pavoroso y amenazantes [sic] un espectro armado que a cada paso se presenta con ropaje blanco y lleva en la mano un olivo, aunque va cubierto de todas armas: la guerra. [...] ¿No es cierto que debería ponerme espejuelos de color de rosa? (2011, 160-161)

Cuando el poeta así demuestra la necesidad de enfrentarse a la penosa realidad, llama la atención esta frase: “tengo que descender a la política”. En una clara imagen jerárquica, se observa cómo se ubica la cuestión política dentro de su concepto de la profesión intelectual.

## **Sección 2. El periodismo**

### **2.1. La misión del periodismo**

Darío aborda repetidamente la cuestión de la misión del periodismo durante el período en que tuvo a su cargo la dirección de los diarios semi-oficiales, en la necesidad de hacer propaganda de la ideología política. En la época de transición de la prensa política a la prensa informativa de masas en Hispanoamérica<sup>13</sup>, así empezó a prestar atención a la relación entre el periodismo y sus

---

<sup>13</sup> “En Iberoamérica, como en todo el mundo occidental, la prensa tuvo un componente político, ideológico, muy fuerte, hasta 1870. Con todo, la prensa americana avanzó hacia un periodismo informativo. Una prueba palpable la tenemos en la creación de muchos periódicos que estaban destinados a sobrevivir hasta nuestros días. El periódico con un compromiso político explícito está por

lectores. Su visión configurada sobre la prensa, en esta segunda etapa centroamericana, puede considerarse como la base de sus futuras actividades en el periodismo de gran tirada de Buenos Aires donde culminará su proyecto de la modernización literaria.

En el primer número de *La Unión* publicado el 7 de noviembre de 1889, apareció el texto editorial redactado por Darío, manifestación ferviente del ideal de la unión centroamericana y declaración de la responsabilidad del mismo diario en la promoción del unionismo. Reparemos en que, al proclamar las funciones que asume el diario, el poeta emplea la metáfora de la “bandera” que guía al pueblo:

Venimos a ser trabajadores por el bien de la patria; venimos, de buena fe, a poner nuestras ideas al servicio de la gran causa nuestra, de la unidad de la América Central.

Este diario flameará como una bandera y sonará como un clarín.

Seremos los que dirán al pueblo la palabra del entusiasmo.

Pensamos en que los hombres de buena voluntad, los verdaderos patriotas, deben ya prácticamente hacer su labor en la obra del porvenir. (2011b, 137)

No es una imagen novedosa, pero vale la pena advertir que la misma metáfora se utilizará varias veces en sus textos posteriores para representar la forma de ser de los pioneros estéticos. Por poner un ejemplo, en “Nuestros propósitos” (1894), texto editorial del primer número de la *Revista de América*, planteará: “Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América latina, á los Santos lugares del Arte y á los desconocidos Orientes del ensueño” (Carter 1967, III)<sup>14</sup>.

La misión de la prensa de servir de guía del pueblo se afirma también en otros artículos del poeta, como “Instrucción popular” (*La Unión*, 27-I-1890)<sup>15</sup> y “La misión de la prensa” (*La Unión*,

---

su misma naturaleza sometido a los vaivenes, a los cambios. Desaparece con su promotor cuando éste deja de tener relevancia en la vida social” (Albert et al. 1990, 163).

<sup>14</sup> Véase el capítulo IV, 1.1. para ver más ejemplos del empleo de la metáfora de bandera.

<sup>15</sup> Darío argumenta que “La prensa es la tribuna del pueblo, ha dicho Castelar, y en verdad, ella es la que siempre está abogando por los derechos de los pueblos; [...] la que, en fin, pide, como Goethe, luz, más luz, allí donde imperan las tinieblas de la ignorancia” (Sequeira 1964, 196).

18-II-1890)<sup>16</sup>. El enfoque del ensayo “La Prensa y la Libertad” (1890)<sup>17</sup> es de interés, porque anticipa el problema al que él hará frente en los años posteriores. Al inicio, critica las reacciones de la prensa extranjera ante “los últimos sucesos centroamericanos” (1950b, 121) —posiblemente se refiere al golpe de Estado salvadoreño y los acontecimientos consecutivos<sup>18</sup>, aunque no los especifica—, llevadas exclusivamente por el sensacionalismo. El periodismo, como apunta Darío, se ha convertido en el objeto de consumo de masas, donde la información, lo nuevo y llamativo, supera a la reflexión, impulsado por el periodismo estadounidense<sup>19</sup>:

El periodista actual se basa en el reportaje, en las novedades. Hay que llamar la atención, hay que hacer grande la tirada del *Diario* [sic], que poner en vistosas letras, con llamativos títulos, noticias frescas, aunque ellas tengan por base el dolo y la mentira. Pasaron aquellos hermosos tiempos de la gran Prensa pensadora.

Allí tenéis a París, que rara vez lee uno que otro artículo, que algo le enseñe, que le lleve algún grano de bien bajo la firma de un escritor respetable, en las columnas editoriales de un periódico. El artículo de fondo, el artículo meditado, pensado, de otro tiempo [...] está reemplazado con la crónica más o menos escandalosa, con la descripción y el detalle inútiles, con el trabajo exclusivo de los reporteros, y así política, ciencias, literatura, artes, son tratados *au jour le jour*, a la diablo. [...]

Los que han impulsado por este camino el periodismo actual son los yanquis. Ellos, por su mercantilismo y por su aprecio del tiempo, han hecho que el telegrama se anteponga al

---

<sup>16</sup> Ante la crítica de los opositores de su actitud en pro del gobierno, asevera que el periodista es el que va “llevando una antorcha entre el pueblo” (Sequeira 1964, 198) para luchar contra la injusticia, y esa lucha no necesariamente connota oponerse al gobierno.

<sup>17</sup> Está fechado en 1890 tanto por Alberto Ghirardo como por M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó Contell, pero no se sabe la fecha exacta y el lugar de la primera publicación.

<sup>18</sup> La guerra emprendida entre El Salvador y Guatemala, y la muerte del general guatemalteco Juan Martín Barrundia, entre otros. De su muerte, que aconteció el 28 de agosto de 1890, Darío escribió el artículo “El asunto Barrundia” (*El Correo de la Tarde*, 30-XII-1890).

<sup>19</sup> Los progresos de la prensa de Estados Unidos de finales del siglo XIX fueron a la par con el inmenso desarrollo que tuvo el país después de la Guerra de Secesión. Los periódicos populares llamados “Penny press”, como el *New York World* y el *New York Journal*, se adaptaban bien a la mentalidad tosca y a la cultura primaria de la masa de los nuevos inmigrantes (Albert et al. 1990, 74-77). Darío trata de la naturaleza del periodismo determinada por el lector masivo, también en el texto editorial del primer número de *El Correo de la Tarde* (8-XII-1890): “Son nuestros propósitos servir al país en lo que esté al alcance de nuestras fuerzas. Asimismo lograr ser útiles para este gran caprichoso: el público. [...] Su curiosidad quiere ser alimentada *au jour le jour*, de diversas maneras; y para ello el periodista tiene que satisfacer todos los gustos, todas las aficiones, todos, todos los caprichos del enorme cuerpo de innumerables cabezas” ([192\_?], 235-237).

editorial; han establecido el reinado de la información sobre la doctrina. (1950b, 121-122)

El poeta lamenta que, en tales cacerías de lo escandaloso, “la misión del periodista no se ve, como antaño, ardua y gloriosa” (123). Con todo, al concluir el ensayo, expresa su esperanza de que la prensa recobre su mérito antaño para cumplir su misión, que no es contemporizar con el deseo de las masas, sino “levantar las muchedumbres”, “enseñar al pueblo”:

¿Podrá recobrar sus fuerzas y sus prestigios ese titán poderoso, la Prensa? ¿Volverá a sus antiguas grandezas? ¡Dios lo quiera! Y así, en la alborada del siglo nuevo, hable alta y magnífica la lengua del mundo, el diario, hoja del árbol del progreso, que siempre debe ser llevada por formidable viento a levantar las muchedumbres, a enseñar al pueblo, a infundir santos entusiasmos y regeneradoras ideas; a secundar a lo infinito, que empuja la ola, enciende el carmín de la flor, lanza el huracán, despierta el trueno y pone en la noche de las naciones, grandiosa y soberana, esta nube de fuego: la Libertad. (124-125)

Obviamente, en los artículos que hemos citado, Darío tiene presentes asuntos políticos y sociales, antes que asuntos estéticos. Pero si lo que pretenderá en Buenos Aires es realizar una propaganda de la estética moderna, o en otras palabras, construir un público culto capaz de paladear la nueva estética mediante la publicación de ensayos literarios en la prensa<sup>20</sup> —es una especie de educación del pueblo—, se puede decir que sus reflexiones al respecto, desarrolladas en Centroamérica, son de especial relevancia para la interpretación de sus futuras actividades en las que el periodismo es el punto de contacto entre el escritor y la masa.

## 2.2. La masa y la aristocracia intelectual

Darío empezó a emplear el concepto de *aristocracia*, en lugar del concepto romántico *genio*, para designar la excelencia de los escritores y artistas, en los mismos años en los que tomó consciencia de la relación entre el periodismo y la masa. Desde 1890 en adelante, la *aristocracia*

---

<sup>20</sup> Véase el capítulo IV, 2.3.3.



es el término recurrente en su ensayo literario<sup>21</sup>:

[Federico Proaño] Pertenece a la aristocracia de los escritores. (1950b, 75) (“Proaño”, *La Unión*, 30-I-1890)

Donde el libro se paga se levanta la aristocracia del talento. Francia, los Estados Unidos e Inglaterra son ejemplos. En la América Latina, México y Buenos Aires. (2003, 15) (“Carta literaria”, *Repertorio Salvadoreño*, VI-1890)<sup>22</sup>

En Chile, los miembros de la aristocracia intelectual —y entre ellos huélgame nombrar al ilustre Lastarria [sic]— no pueden olvidar al orador cubano [Antonio Zambrana] que les habló en su gran talento, [...]. (1950b, 117-118) (“Zambrana”, *La Prensa Libre*, San José, 25-X-1891)

Él [Richepin] es la fuerza; es el poeta del pueblo; es el poeta áspero de los de abajo; aunque también tiene todas las exquisitas delicadezas de la aristocracia. (1919a, 119) (“Richepin”, *El Herald*, San José, 2-III-1892)

La noción del artista como aristocracia suprema prevalecía en el campo literario en Francia a finales de la década de 1880 (Angenot 1989, 41-45). Darío tal vez la aprendió de los discursos franceses contemporáneos, pero además de ello, también deberíamos reparar en el trasfondo ideológico-social de la divulgación de esa noción en Francia. Como indicó Marc Angenot, el concepto de aristocracia del arte apareció a la par con el surgimiento de la literatura venal en el periodismo destinada al consumo popular, al “goût démocratique” (1989, 37)<sup>23</sup>. La aristocracia

<sup>21</sup> Se indicarán ejemplos posteriores en el capítulo IV, 2.3.

<sup>22</sup> Es un artículo sobre el poemario *La lira joven* (1890) del salvadoreño Vicente Acosta.

<sup>23</sup> “C’est après 1870 que le journalisme, le secteur de l’imprimé qui se jette et se consomme à un rythme accéléré, est devenu le secteur dominant de la production sociodiscursive. Dans son foisonnement et dans sa ‘vulgarité’, le journalisme semble étouffer le labeur littéraire et mettre en péril son prestige. La production littéraire elle-même, dès 1880, s’engouffre dans l’immense marché de la presse quotidienne et hebdomadaire. [...] Tous les journaux publient du roman — du populaire dans les journaux à un sou et du roman distingué dans la presse bourgeoise. Toutes les revues demandent des contes, des nouvelles, des poèmes, des récits de voyage. Il y a les quotidiens littéraires, *Le Gil-Blas*, *L’Écho de Paris*, *Le Voltaire* qui publient tous les jours quelques ‘morceaux’ de littérature avec des signatures connues. Cela fait quotidiennement deux ou trois douzaines d’œuvres narratives ou poétiques. Et il y a les ‘suppléments littéraires’ des autres journaux, la presse satirique, boulevardière,

representa la *inutilidad*, antagónica a la *utilidad* que es el valor dominante de la economía burguesa, y se rebela contra la tendencia igualitaria de la sociedad democrática (36-45). Si Darío también estaba al tanto de esas connotaciones, no sería pura casualidad que el argumento sobre la misión del periodismo de educar al pueblo y el concepto de aristocracia del artista se presentaran en sus textos al mismo tiempo, alrededor de 1890.

La actitud de Darío ante la masa es ambivalente. Por un lado, desprecia su mediocridad. Pero por otro lado, guarda la esperanza por ella y aspira a orientarla<sup>24</sup>. Su elitismo comprende un amor-odio hacia la masa. Si es constante en los años posteriores, su famosa mención a las “muchedumbres” en el Prefacio a *Cantos de vida y esperanza* no es nada repentina.

### **Sección 3. Ideas sobre la innovación métrica: “El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau” (1889)**

Darío apenas argumentó el procedimiento de la innovación métrica en sus textos ensayísticos de cualquier etapa, a pesar de que es su mérito relevante. “El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau” (*Repertorio Salvadoreño*, VII-1889) es uno de sus artículos más comentados de su segunda etapa centroamericana y, a la vez, uno de sus pocos textos en los que expone sus ideas específicas sobre la innovación métrica.

Se trata de un ensayo extenso sobre la creación del poeta chileno Tondreau y los recuerdos de

---

les magazines, les illustrés, les grandes revues...” (Angenot 1989, 36-37).

<sup>24</sup> En la serie intitulada “Goupil. El tesoro de bellas artes modernas” (*El Correo de la Tarde*, 23, 25, 26 -V-1891), Darío se interesa por “[l]a propaganda del buen gusto, la vulgarización de la ciencia y el arte” (1950a, 631), que ha sido “objeto de talentosos trabajadores y de fuertes y meritorias empresas” (631). Trata del volumen de *Tesoro de bellas artes modernas* (1890), editado por Adolphe Goupil, en el que aparecen diversos fotograbados de pinturas —algunas fueron presentadas en la Exposición Universal de París de 1889 (Irving 1971, 741)—. Luego de haber consultado en la Biblioteca Nacional de Guatemala (E. Torres 2010, 229), Darío lo elogia como una aportación a la vulgarización del buen gusto.

los años que Darío pasó en Chile junto a Tondreau y otros jóvenes santiaguinos<sup>25</sup>. Aborda el tema de la métrica al presentar las particularidades de la obra de Tondreau: sostiene de nuevo la introducción de la nueva sensibilidad, aprendida de la estética extranjera, pero basada en la forma castellana tradicional, así como lo hizo en Chile<sup>26</sup>:

[A]plica al verso castellano ciertos refinamientos del verso francés. Hay en este idioma exquisiteces y secretos artísticos que introducidos por él al español, lengua armónica y rítmica por excelencia, forman una novedad bella, un conjunto de incrustaciones, de giros, de arabescos preciosos. Aquí lo exótico no salta a la vista; ambas lenguas tienen un mismo origen y florecen en un solo tronco y por las mismas raíces. [...]

En cuanto a sus metros, son los hermosos metros castellanos, mil veces superiores a los franceses. [...]

[L]os escritores en lengua española, que como Tondreau tengan culto por el idioma propio, no cometen pecado alguno en seguir ese bello arte francés, para hacer más rica, más vibrante, más colorida, la expresión del pensamiento. (1934, 290-291)<sup>27</sup>

Como lo anterior es algo que ya hemos observado en el capítulo precedente, detengámonos en la parte del mismo artículo más curiosa, en la que el poeta nombra algunos metros concretos para demostrar la riqueza de la tradición castellana:

En castellano se ha procurado introducir por algunos poetas la medida de los hexámetros griegos y latinos. Actualmente en Italia, Giossué Carducci intenta poner en boga la asonancia del romance español, y el profeta yanqui Walt Whitman calca en inglés el versículo hebreo.

Nosotros no necesitamos de todo eso. ¡Ah, nuestros metros castellanos! El endecasílabo es digno de la lira griega. Tenemos el verso de Safo y el verso de Anacreonte; y versos apropiados para el arpa religiosa y el címbalo, o para los sistros que acompañaban las danzas.

---

<sup>25</sup> Darío le remitió este ensayo desde El Salvador como prólogo al poemario *Asonantes* que estuvo próximo a la publicación, pero al final el libro no apareció (Silva Castro 1956, 85).

<sup>26</sup> Véase el capítulo II, sección 2.

<sup>27</sup> Este fragmento es el más comentado en este ensayo. Charles Watland observa: “Lo que más destaca Rubén es que Tondreau introduce ciertos refinamientos de la lengua francesa en su poesía, sin alterar la forma española de los versos” (1966, 142); y Raúl Silva Castro: “En suma, lo que él procura [...] es que se imiten los recursos de la técnica literaria francesa contemporánea [...] con los mismos elementos léxicos y sintácticos de que dispone el español” (1956, 233-234).

Lo que sí necesitamos es la influencia del arte, siempre embellecedora, del arte en la expresión del pensamiento, arte que, como aseguraba Lastarria, haciéndome la honra de refutar una opinión mía, poseen los franceses mucho, escasamente y hasta hace poco tiempo los españoles, y nada los chilenos. Los hispano americanos, debió decir mejor el ilustre maestro.

Ese arte, pues, no será la implantación de un exotismo dañoso ni peregrino. (290-291)

Darío irá cultivando las formas mencionadas en sus propias obras. Por ejemplo, respecto al endecasílabo, el poeta revivificará la práctica de intercalar entre las modalidades comunes<sup>28</sup> la forma dactílica, acentuada en cuarta, séptima y décima sílabas, y la sáfica, acentuada en cuarta y décima, antigua práctica italiana admitida en español por los poetas del siglo XVI pero desterrada desde principios del siglo XIX, en sus poemas “Divagación” (1894), “Balada en honor de las musas de carne y hueso” (1907) y “La carátula” (1913), tal como indica Navarro Tomás (1974, 411-412).

Aunque en las citadas líneas demuestra una postura no tan positiva ante la introducción del hexámetro al castellano<sup>29</sup> y las prácticas de Carducci y Whitman, deberíamos entender que es una retórica para recalcar la fecundidad de su propia tradición, y en realidad jamás menosprecia esos intentos de flexibilizar la rigidez del repertorio métrico tradicional a imitación del verso extranjero. Volverá a mencionar la técnica del hexámetro en el Prefacio a *Cantos de vida y esperanza* en un tono sumamente afirmativo<sup>30</sup>, y empleará un modelo próximo al hexámetro en “Salutación del optimista” (1905) y “Salutación al águila” (1906)<sup>31</sup>.

#### Sección 4. La literatura hispanoamericana y la mirada española

Lo que vamos a trazar en la presente sección es la circunstancia en la que fue escrito el famoso

---

<sup>28</sup> Son el endecasílabo sáfico, acentuado en cuarta y octava sílabas, el melódico, acentuado en tercera y sexta, el heroico, acentuado en segunda y sexta, y el enfático, acentuado en primera y sexta.

<sup>29</sup> Había intentos de Sinibaldo de Mas, que lo empleó en su traducción de *Iliada*, y de José Eusebio Caro, que compuso algunos de sus poemas en hexámetro (Navarro Tomás 1974, 368).

<sup>30</sup> Véase el capítulo V, 2.4.2.

<sup>31</sup> Son los versos que suelen diferir entre sí por el número de sílabas y por la agrupación de las mismas sobre la base predominante de los seis apoyos indicados (Navarro Tomás 1974, 434-435).

“Fotograbado. Ricardo Palma” (*Diario de Centro América*, 23-VIII-1890) donde, como es bien sabido, Darío utilizó por primera vez el término *modernismo* para nombrar la nueva sensibilidad en los escritores de América:

Él [Palma] es decidido afiliado a la corrección clásica y respeta a la Academia. Pero comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo. Conviene saber: la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad [sic] al antiguo verso, que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro. (1950b, 19-20)

Él vio el retoño del “renacimiento” literario en el grupo de jóvenes escritores en Santiago y, ensanchando su mirada, empezó a tratar la cuestión de la innovación literaria como el problema de toda la América española desde 1888. Las líneas citadas están en la continuidad de esas reflexiones, es decir, habrá que fijarse en que su concepto del nuevo movimiento literario es inseparable de la identidad de la “América española”. La novedad en la circunstancia en 1890 es que, después de la publicación de *Cartas americanas* (1889) de Juan Valera —una de ellas está destinada a Darío—<sup>32</sup>, se animaron entre los españoles los debates sobre el estado intelectual en las repúblicas americanas<sup>33</sup>. Por ello, en los años 1890 y 1891, Darío configura su visión sobre la literatura hispanoamericana dialogando con las opiniones de los críticos españoles, partidarios y adversarios ante la perspectiva de Valera.

En el texto preliminar de las *Cartas americanas*, Valera expone la idea de la “unidad” entre España y los países americanos de habla hispana. Según sugiere Valera, a pesar del mutuo

---

<sup>32</sup> Las *Cartas* originalmente se publicaron en *El Imparcial* de Madrid desde febrero hasta diciembre de 1888. Los artículos sobre Darío fueron publicados los 22 y 29 de octubre.

<sup>33</sup> A propósito de las polémicas en torno a *Cartas americanas*, véase Carbonell (1994).

antagonismo que ha surgido entre ambas culturas desde la independencia<sup>34</sup>, hay cierta unidad de civilización en todos los países de lengua española (1889, VII-IX). Afirma que “la literatura española y la hispano-americana son lo mismo” (IX), y subraya su unidad de la “raza”: “Contamos y sumamos los espíritus, y no el poder material, y nos consolamos de no tenerle. Todavía, después de la raza inglesa, es la española la más numerosa y la más extendida por el mundo, entre las razas europeas” (IX).

Si lo que Darío busca a través de una innovación literaria es la expresión propia de la literatura de América<sup>35</sup>, distinta a la de España, se advierte que la actitud de Valera no concuerda del todo con la de Darío: mientras que Valera quiere unificar España y América, Darío intenta diferenciarlas. Aunque la observación positiva de Valera sobre la literatura hispanoamericana proviene de una fraternidad sincera, tampoco se puede ignorar el tono posesivo presente en ella, con el que atribuye las producciones americanas a la legitimidad de la cultura española<sup>36</sup>. El propósito de Darío radica en escaparse de esa posesión.

No obstante, Darío tampoco abandona el concepto de la hispanidad —es una curiosa contradicción en su forma de pensar—. No pretende ni pretenderá romper con la tradición española, y especialmente en la etapa presente, la postura dariana ante los juicios españoles sobre

---

<sup>34</sup> “Los americanos supusieron que cuanto malo les ocurría era transmisión hereditaria de nuestra sangre, de nuestra cultura y de nuestras instituciones. Algunos llegaron al extremo de sostener que, si no hubiéramos ido á América y atajado, en su marcha ascendente, la cultura de Méjico y del Perú, hubiera habido en América una gran cultura original y propia. Nosotros, en cambio, imaginamos, ya que las razas indígenas y la sangre africana, mezclándose con la raza y sangre españolas, las viciaron é incapacitaron; ya que bastó á los criollos el pecado original del españolismo para que, en virtud de ineludible ley histórica, estuviesen condenados á desaparecer y perderse en otras razas europeas, más briosas y entendidas. / El mal concepto que formamos unos de otros, al transcender de la desunión política, estuvo á punto de consumir el divorcio mental, cimentado en el odio y hasta en el injusto menosprecio” (1889, VII-VIII).

<sup>35</sup> Véase el capítulo II, sección 3.

<sup>36</sup> Este aspecto se nota en el siguiente fragmento de su *Carta* al argentino Rafael Obligado: “Gran satisfacción es para todos nosotros cualquiera gloria literaria que adquieran en América los ciudadanos de las repúblicas que salieron de nuestras antiguas colonias. Es algo que viene á acrecentar el tesoro de nuestra civilización castiza y á probar su vitalidad fecunda. Tan nuestras, tan españolas considero yo las poesías de usted, que me avergüenzo de no entender por completo aquellos vocablos que significan objetos de por ahí” (1889, 52).

la literatura de América connota en sí la señal de que la América española literariamente dependa de España: busca reconocimiento de la literatura hispanoamericana en los juicios de los españoles, y los cita como una credencial de su valor literario. Como sabemos, en la segunda edición de *Azul...* publicado en octubre de 1890, se insertó la *Carta* de Valera como primer prólogo. Además, en 1890 y 1891 se publicaron tres artículos darianos que tratan de las opiniones de los americanistas españoles: “Castelar y los americanos” (*La Unión*, 17-I-1890), “Una carta de Rubio y Lluch” (*La Unión*, 10-III-1890) y “Fotografías instantáneas. Julio de Arellano” (*La República*, San José, 15-XI-1891).

El primer artículo, “Castelar y los americanos”, publicado el 17 de enero de 1890, es una objeción contra la visión despectiva de *Clarín* sobre la literatura hispanoamericana expuesta en dos artículos sobre las *Cartas americanas*: “Revista mínima” (*La Publicidad*, Madrid, 30-V-1889) y “Palique” (*Madrid Cómico*, Madrid, 1-VI-1889)<sup>37</sup>. Aunque firmado por Darío, es prácticamente una transcripción del texto de Emilio Castelar<sup>38</sup>. En ese texto, Castelar, así como Valera, sostenía la unidad de América y España:

No hay allí, de extremo a otro de América, un objeto que no lleve marcado el sello de nuestro pensamiento. [...]

[...] [S]omos, como allá, una democracia pacífica, y conservando la diferencia y la

---

<sup>37</sup> “En lo que dice don Juan de los poetas americanos que escriben en español, no estoy siempre de acuerdo con el ilustre crítico. [...] [R]eservándome por ahora mi opinión (aún no del todo formada por falta de datos) acerca de la poesía hispanoamericana en conjunto, tímidamente haré algunas observaciones. [...] Esta ingenuidad, que ya sé que me ha de perder, y que ya me ha hecho medrar poco, o nada, no es incompatible con cierta racional estimación que profeso a varios escritores en prosa y en verso de la que don Juan no quiere que se llame América Latina” (Alas 2004, 818-819) (“Revista mínima”); “[S]i él [Colón], persona formal, hubiera sabido que lo que iba a doblarse y centuplicarse era la poesía becqueriana, campoamorina, etcétera, y que en vez de un solo Verlarde y un Grilo, y un Ferrari y un Cavestany, íbamos a tener Velardes en Méjico, Velardes en La Plata, Velardes en Venezuela y Calcaños en todas las Pampas y en todos los Andes... ¡redió! se hubiera dicho Colón, ahí queda eso; yo no descubro nada” (Alas 2004, 823) (“Palique”). Respecto al juicio de *Clarín*, Francisco Gavidia también escribió una objeción publicada originalmente en *Repertorio Salvadoreño* en diciembre y reproducida en *La Unión* del 14 de enero de 1890 (Sequeira 1965, 228-229).

<sup>38</sup> Según indica Darío en el mismo artículo, el texto de Castelar originalmente apareció en *El Americano* fundado por Héctor Valera. *El Americano* es un semanario que se publicó en París entre 1872 y 1874 con el propósito de difundir la cultura y los intereses latinoamericanos en Europa.

división de los Estados, debemos unirnos moral y económicamente en la industria, en el arte, en la ciencia, para sostener el nombre de nuestra raza en la tierra y ser dignos miembros de la humanidad en la futura historia. (Sequeira 1964, 230)

Tras citar estas líneas, Darío agrega una sola línea suya: “Así, así. Esto está en el polo opuesto de las notas de Clarín” (Sequeira 1964, 230).

En el segundo, “Una carta de Rubió y Lluch”, publicado el 10 de marzo de 1890, transcribe una carta de Antonio Rubió y Lluch dirigida al político colombiano Rafael Reyes, como “una carta digna y mucho, de ser conocida por todos los hombres de letras de Centro-América” (Sequeira 1964, 230-231). En la carta, Rubió y Lluch asegura que sigue “con interés el movimiento literario de esas regiones y el despertamiento intelectual que en ellas se opera” (231), y afirma: “La regeneración literaria que se inicia en Centro-América, es sin embargo digna de atención, [...] indican que los literatos centroamericanos, sienten la necesidad de reconstruir su historia literaria, comenzando por allegar valiosos materiales” (231).

Únicamente el tercer artículo, “Fotografías instantáneas”, publicado en Costa Rica el 15 de noviembre de 1891, está escrito en otro tono. Es una semblanza del diplomático español Julio de Arellano, quien permaneció en Costa Rica desde julio de 1891 hasta enero de 1892 y trabajó amistad con Darío (Sánchez Andrés 2016, 257). Esta vez Darío procura enmendar el juicio positivo de Arellano desde el punto de vista americano: “Este trabajador incansable y fogoso, ve en los países americanos los mirajes de los versos y discursos, tropicales, soñadores. Yo, por desgracia, no veo lo mismo, y advierto el lente de un entusiasmo generoso en los ojos americanistas del ilustre amigo el señor De Arellano” (1950b, 115). La visión del poeta sobre la América española expuesta aquí es bastante pesimista en general, quizá por la fatiga que le dieron los altibajos políticos en El Salvador y Guatemala, pero solo respecto a la “vida intelectual” no niega que haya logros y avances:

Somos malos; nuestra política es un semillero de traidores o de ineptos, con excepciones



escasísimas; nuestra sociedad es una copia servil de la europea...; nuestra vida intelectual es muy floreciente, porque gracias a Dios andamos a gatas. Somos malos, tenemos el ímpetu de nuestros abuelos indios, su fuego y su potencia terrígena, y de nuestros padres, españoles, todos los fanatismos y pasiones.

Pero el señor De Arellano es el heraldo de la madre buena, de la madre España; y así no ve nuestros defectos, y sí nuestras dotes y virtudes; y quiere que nuestras almas estén encendidas de afecto por el país maternal de donde nos vino la noción del gran Dios cristiano y la más armoniosa lengua del mundo. (115-116)

Después de su traslado a Argentina, Darío no volverá a reclamar un reconocimiento justificador a las autoridades españolas<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Sobre este particular, véase el capítulo IV, 2.4.3.

## **SEGUNDA PARTE**

### **MODERNIZACIÓN ESTÉTICA**



## Capítulo IV

### El misionero de la estética moderna en Buenos Aires (1893-1898)

#### Sección 1. La etapa más programática

##### 1.1. El misionero de la estética moderna

Luego de haber ganado cierta fama en las repúblicas americanas a través de la publicación de dos ediciones de *Azul...* (1888, 1890) y realizado el viaje a Nueva York y al soñado París gracias a los sueldos anticipados de su cargo de cónsul general de Colombia en Buenos Aires<sup>1</sup>, Darío llegó a la capital argentina el 13 de agosto de 1893, y recibió de inmediato las visitas de escritores e intelectuales locales<sup>2</sup>. En las redacciones de diarios y revistas, y en las reuniones literarias en las que fue acogido enseguida, fue cultivando amistades con los intelectuales bonaerenses, y al poco tiempo se le consideró como el líder del círculo de los escritores jóvenes.

Su etapa argentina, que se extendió hasta el 8 de diciembre de 1898, fue la más dotada de un propósito programático en su vida. Con el rótulo de *modernismo*, nombre que Rubén había otorgado a la nueva sensibilidad estética de la América española en 1890, y con su presencia en Buenos Aires, el movimiento, en cada uno de sus partidarios, se tornó autoconsciente. El papel de Darío en ese movimiento fue no solo el de practicar nuevos modos de creación, sino también el de difundir su juicio sobre el valor estético de los temas, formas, técnicas e imágenes poéticas y

---

<sup>1</sup> Respecto a los viajes a Nueva York, véanse E. Torres, el capítulo XII (2010, 295-308) y los capítulos XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV de “La vida de Rubén Darío escrita por él mismo” (1912).

<sup>2</sup> “Fuí muy visitado en el hotel en donde me hospedaran. Uno de los primeros que llegaron a saludarme fué un gran poeta a quien yo admiraba desde mis años juveniles, muchos de cuyos versos se recitan en mi lejano país original: Rafael Obligado. Otro fué D. Juan José García Velloso, aquel maestro sapiente y sensible, que vino a España y que cantó y enseñó con inteligencia erudita y con cordial voluntad” (“La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”) (1950a, 108).

artísticas, así como acerca de determinadas obras, autores y estéticas hispanos y extranjeros mediante la publicación de sus textos ensayísticos.

Dos factores prepararon ese papel. Primero, como hemos demostrado en el capítulo III, Darío tomó conciencia de la misión de la prensa, que es la educación del pueblo, a través de sus actividades en pro del ideal político unionista. En segundo lugar, Rubén trajo de París a Buenos Aires “la biblioteca del simbolismo” (Marasso 1973, 379) que aportaría “casi toda la información de *Los raros*” (380). Se trataba de libros de los escritores de nuevas tendencias estéticas y revistas como *La Plume*, *Revue Illustrée*, *Revue encyclopédique*, *Nouvelle Revue* y *Mercure de France*. Nuevos conocimientos de la literatura parisina actual procedentes de esa biblioteca — seguramente estimulados por sus contactos con Enrique Gómez Carrillo, Alejandro Sawa y Jean Moréas, entre otros, en los días pasados en los cafés y restaurantes de París— constituyeron el fundamento sobre el cual se conformarían sus ideas de la época. Como indica Ángel Rama, “[l]a posesión de un libro podía ser una hazaña que resolvía el éxito literario de un escritor” (1985, 41). El circuito de comunicación oral que se estableció gracias a los cafés empezaba a ser la fuerza motriz de la creación literaria, reemplazando el rigor intelectual basado en una investigación sistemática de la gran tradición cultural. Rubén comprobó en Buenos Aires las ventajas de haber visitado la capital de Francia y de haber conocido a sus escritores en persona, pues “estas credenciales bastaban por sí solas para despertar o acrecentar el entusiasmo y adhesión que los jóvenes demostraban al huésped” (Barcia 1968, 28).

La metáfora de la bandera, que hemos advertido en el editorial del primer número de *La Unión*<sup>3</sup>, vuelve a aparecer en diversos textos suyos. Está presente en las dos principales exposiciones de sus ideas estéticas: en “Nuestros propósitos”, advertencia editorial de la *Revista de América* (1894) —“Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América latina, á los Santos lugares del Arte y á los

---

<sup>3</sup> Véase el capítulo III, la sección 2.

desconocidos Orientes del ensueño” (Carter 1967, III)— y en “Los colores del estandarte” (1896), en su título. Se encuentra también en otros artículos periodísticos, como “Poetas jóvenes de Francia. Jean Moréas” (*La Nación*, 21-VIII-1893)<sup>4</sup>, “Después del carnaval” (*La Nación*, 5-III-1895)<sup>5</sup> y “Arsenio Houssaye” (*La Nación*, 28-II-1896)<sup>6</sup>. En la simbología de Darío, la imagen de la bandera representa, en primer lugar, una bandera militar: en “Poetas jóvenes de Francia. Jean Moréas” y “Arsenio Houssaye”, aparece junto a algunos términos beligerantes, tales como “combatientes”, “ataques”, “luchar”. En cambio, en el editorial de la *Revista de América*, la bandera es la guía para los peregrinos religiosos. En ambos casos, se simboliza en ella el objeto que orienta a la gente. Su empleo frecuente pone de relieve la conciencia de Darío sobre su liderazgo en una campaña estética, que es una lucha y a la vez una búsqueda equivalente a la fe religiosa.

## 1.2. El círculo literario en Buenos Aires en la década de 1890

### 1.2.1. El Ateneo y la cultura de los cafés

Desde la década de 1870, los escritores y artistas bonaerenses reunían en las tertulias celebradas periódicamente en las casas de Domingo Martinto, Rafael Obligado y su hermana María Obligado de Soto y Calvo, y Alberto del Solar<sup>7</sup>. A principios de la década de 1890, todos ellos compartían algunas preocupaciones comunes, tales como la primacía del materialismo y el mercantilismo causada por el desarrollo de la sociedad argentina, y la cuestión de la profesionalización de los escritores. Así, quedaron en “la necesidad de fundarse un centro de

---

<sup>4</sup> “Moréas [...] fue uno de los primeros combatientes; él, como un decidido y convencido adalid, tuvo que sostener el brillo de la flamante bandera, contra los innumerables ataques de los contrarios” (2015, 75); “si escuchamos un clamor de trompas, y percibimos una bandera agitada por un fuerte brazo, es que la campaña Romanista ha sido empezada” (89-90). El título completo del artículo es “Poetas jóvenes de Francia. Jean Moréas. Su vida y sus obras. Fragmento inédito”.

<sup>5</sup> “En Francia hay un grupo de inteligencias que sostienen unidas la bandera del ideal” (1955, 772).

<sup>6</sup> “Nosotros, los perseguidores de nuevos ideales artísticos, los trabajadores de la generación que lucha por el triunfo de las banderas modernas, descubramos delante del sepulcro de ese poeta de la barba cana y luenga [Houssaye]” (1938, 94).

<sup>7</sup> “Los recibos literarios de Buenos Aires se inspiraron en precedentes europeos. En los martes de Mallarmée [sic], en los jueves de Emilio Zola, en la casita sobre el Sena del grupo de Medan y en las reuniones en la *rue Bonaparte* de que habla García Mérou” (Suárez Wilson 1968, 132).

carácter intelectual, con tendencias literarias, donde pudieran reunirse o acercarse cuantos cultivan o aman en nuestro país [Argentina] las letras” (Malosetti Costa 2001, 348) en la tertulia celebrada en la residencia de Del Solar el 8 de julio de 1892<sup>8</sup>. Acordaron la fundación del Ateneo en otra reunión celebrada en casa de Rafael Obligado el 23 de julio de 1892, en la cual se formó la primera Comisión Directiva cuyo presidente fue Carlos Guido y Spano. Se redactaron los Estatutos del Ateneo en seguida. Tras unas primeras reuniones en casa de Obligado, se inauguró el propio local el 26 de abril de 1893 en el edificio del Bon Marché (calles Florida y Viamonte), para después trasladarse al del Nuevo Banco Italiano frente a la Plaza de Mayo, a principio de agosto de 1894 (Arrieta 1959, 446).

La fundación del Ateneo fue un hito en la vida intelectual en la década de 1890 de Buenos Aires. Las conversaciones y debates literarios, artísticos y culturales, que tradicionalmente se habían mantenido exclusivamente en la vivienda de los intelectuales, ya disponían de un espacio propio. En 1893 el Ateneo contaba con una serie de proyectos en marcha, tales como la exposición anual de arte plástico<sup>9</sup>, el proyecto de la “Biblioteca de Escritores Argentinos”<sup>10</sup> y los concursos de composiciones musicales<sup>11</sup> y de trabajos literarios<sup>12</sup>. Darío se trasladó a Buenos Aires ese año, justo cuando la organización estaba a punto de florecer. Ella le recibió desde fines de agosto en el

---

<sup>8</sup> En *La Nación* del 9 de julio de 1892 leemos lo siguiente: “Anoche se reunieron en casa del Dr. Del solar [sic], como acostumbran hacerlo todos los viernes, un grupo de amigos amantes de las letras, entre los cuales se hallaban el general Mansilla, los Dres. Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, C. M. Urien y Manuel F. Mantilla y los Sres. Federico Gamboa, Rafael Obligado, Adolfo P. Carranza, Carlos Vega Belgrano, Belisario Montero, Leopoldo Díaz, García Velloso y Domingo B. Martinto” (citado en Malosetti Costa 2001, 348).

<sup>9</sup> Las exposiciones auspiciadas por el Ateneo fueron: 1) Exposición (1893), 2) Salón del Ateneo (1894), 3) Salón (1895) y 4) la última exposición (1897) (Suárez Wilson 1968, 153).

<sup>10</sup> Fue un proyecto redactado por Oyuela, el nuevo presidente del Ateneo desde fines del 1892 (Bibbó 2012, 192). La comisión constituida por Manuel F. Mantilla, Ernesto Quesada y Juan A. García fue designada para que emprendiera la labor de investigación en los archivos, en procura de trabajos inéditos o desconocidos que merecieran la publicación (Suárez Wilson 1968, 155).

<sup>11</sup> Fue un concurso de composiciones para piano, canto y piano, música de cámara y orquestación musical dedicado a los compositores sudamericanos o residentes fijos en Sud América (Suárez Wilson 1968, 155).

<sup>12</sup> El tema elegido era un ensayo crítico sobre el momento literario de la República Argentina (Suárez Wilson 1968, 155).

homenaje al diplomático y novelista mexicano Federico Gamboa (Arellano 1998, 39).

La vida del Ateneo estuvo marcada por la convivencia de escritores y artistas de múltiples posiciones estéticas y sociales. Como calificó Federico Bibbó, “el Ateneo funcionó como un espacio de sutura entre los hábitos que en el pasado habían caracterizado la reproducción de las elites intelectuales y el proceso de democratización cultural” (2012, 192). Participaron, por una parte, los que eran de una familia patricia y presidían el cenáculo cultural en Buenos Aires desde hacía décadas. Entre ellos se diversificaban las posturas estéticas: los clásicos e hispanistas como Oyuela, los nacionalistas románticos como Obligado, los naturalistas como Antonio Argerich (Malosetti Costa 2001, 350). Por otra parte, también estaban los escritores *jóvenes* como Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Luis Berisso, Leopoldo Díaz, Ángel de Estrada, Miguel Escalada, José Ingenieros, Roberto Payró, Belisario Montero, Arturo Ballerini, Ángel Della Valle, Eduardo de Cárcova, Alberto Ghirardo, Ángel de Estrada hijo y Carlos Alberto Becú —“los más jóvenes alborotábamos la atmósfera con proclamaciones de libertad mental” (Darío 1950a, 128)—. No se trata solamente de la edad cuando se dice los jóvenes. Es, más bien, su forma de conceptuar el arte y su estilo de vida. Por ejemplo, Joaquín Víctor González (1863-1923), uno de los socios fundadores del Ateneo, nació en la década de 1860 al igual que Darío, pero su forma de ser era semejante a la del letrado hispanoamericano tradicional. Víctor González ocupó sucesivamente altos cargos políticos a partir de la década de 1890, y mientras tanto, también escribió libros sobre la sociedad, la historia y la ley<sup>13</sup>. En cambio, aunque Darío y Jaimes Freyre, dos de los *jóvenes* representantes, también ocuparon el cargo diplomático<sup>14</sup>, el mismo fue para ambos, más que un oficio, un recurso para trasladarse a la capital argentina. El sustento principal de su vida fueron las colaboraciones en diarios y revistas. Los *jóvenes* que participaron en las reuniones del Ateneo pasaron la mayoría de su tiempo en las redacciones de periódicos, y frecuentaron cafés y

<sup>13</sup> Fue gobernador de la Provincia de La Rioja (1889-1891) y diputado de la Nación Argentina (1886-1889, 1898-1901). Su obra principal es *La tradición nacional* (1888).

<sup>14</sup> Como hemos señalado antes, Darío se instaló en Buenos Aires como cónsul general de Colombia. Jaime Freyre también llegó a Buenos Aires como diplomático boliviano.



cervecerías, como las cervecerías *Auer's Keller* y *Monti*, el restaurante *Lucio*, y el café *París*, para charlar, discutir e intercambiar información literaria de actualidad. Aquí Darío encontró de nuevo la cultura de los cafés a la que se refirió Ángel Rama (1985, 41), aquella que vivió una vez en Santiago de Chile, con sus compañeros de *La Época*.

La convivencia de múltiples posiciones artísticas en el Ateneo refleja la coexistencia de diversas estéticas en la literatura argentina. La prolongación del romanticismo, la subsistencia del clasicismo, la tendencia parnasiana y el entusiasmo por el naturalismo y el realismo, que percibió Emilio Carilla en los hombres de la llamada Generación del 1880<sup>15</sup> (1967a, 151-154), se acumularon formando “stratta” (Rama 1985, 61) sin que se aniquilaran unas a otras, a lo que se suma el simbolismo, cuyo principal introductor fue Darío.

La formación del Ateneo de Buenos Aires en sí implica una orientación nacionalista. El propósito del Ateneo, según su Estatuto decretado a su fundación en 1892, fue “[F]avorecer el desarrollo de la vida intelectual en la República Argentina” (citado en Bibbó 2012, 192), es decir, el fomento intelectual debió contribuir al progreso de la nación<sup>16</sup>. El refuerzo de la nación fue una de las principales afanes de los intelectuales argentinos de fines del siglo XIX, de ahí que la cuestión de la identidad argentina en el arte fuera un tópico esencial entre los ateneístas. Veremos en 2.7. que el Ateneo fue epicentro del debate sobre la “arte nacional” en 1894, cuyo argumento hace resaltar la peculiaridad de la actitud de Darío y de los artistas *jóvenes* frente a la literatura extranjera. La puerta del Ateneo no estaba cerrada a los extranjeros a pesar de lo anterior<sup>17</sup>, pero

---

<sup>15</sup> Son Carlos Guido y Spano, José Manuel Estrada, Eduardo Wilde, Lucio V. López, Paul Groussac, Miguel Cané, Obligado, Eduardo L. Holmberg, Almafuerte, Fray Mocho, Oyuela y Martín García Mérou, entre otros.

<sup>16</sup> Este hecho se puede comprobar por lo que dice el discurso de inauguración del Ateneo leído por Calixto Oyuela el 26 de abril de 1893. Oyuela afirma: “si bien la índole y condiciones de la civilización moderna no son en modo alguno favorables a la existencia de estos artistas y poetas profundamente nacionales, representantes completos del país y la raza a que pertenecen, como Homero en Grecia o Calderón en España, todavía es evidente que en el arte, más que en la ciencia, el sello, relieve o colorido nacional son exigibles” (1915, 230). Al concluirlo, deseó que los artistas trabajaran en pro de “la alta cultura nacional” y “el verdadero esplendor y engrandecimiento de la patria” (231).

<sup>17</sup> En 1896, Ruben Darío fue presidente de la sección de Bellas Letras (E. Torres 2010, 344).

la condición de extranjero de Rubén Darío marcará un sello peculiar en su concepción acerca de la cualidad autóctona de la literatura.

### 1.2.2. Observaciones darianas: “Literatura argentina” (1894)

A los diez meses de su llegada a Argentina, Darío anunció sus impresiones generales sobre la actualidad literaria del país en “Literatura argentina. Las Atenas del Sur. Su somnolencia actual” (*La Razón*, Montevideo, 24-VI-1894)<sup>18</sup>, artículo que empieza con un breve reportaje del invierno bonaerense. El frío invernal se convierte en la metáfora de la inmovilidad de las letras: “Otras pobrecitas hay que se mueren de frío, tantálidamente, pues tienen en casa todo lo que necesitan para encender un brillante fuego: las letras. Sí, la vida literaria es relativamente escasa. ¿Qué digo escasa? ¡Casi no hay ninguna!” (1970, 31). El poeta recuerda su admiración por las letras argentinas en los tiempos que pasó en Centroamérica (31)<sup>19</sup>, y nombra a sus ideales de antaño. Son Mitre, Avellaneda, Sarmiento y los poetas Olegario Andrade, Carlos Guido y Spano, Ricardo Gutiérrez, Rafael Obligado y Calixto Oyuela, y los diarios y las revistas como *La Nación*, *La Prensa*, *La Tribuna Nacional*, *El Diario Ilustrado*, que “nada tenían que envidiar a las mejores de las capitales europeas” (32) y “llegaban a demostrar que bien podía estar aquí el cerebro de nuestra América” (32). Sin embargo, a continuación, hace contrastar su antigua fascinación con lo que actualmente observa en Buenos Aires:

Cuando después de mucho tiempo de desearlo, llegué a esa capital [...] el general ambiente, lo confieso, no me fue muy consolador.

No faltan ciertamente anhelos en la juventud: lo prueba el número siempre en aumento de sociedades literarias, y el tesón loable con que joven de tan nobles ideas y bellos

<sup>18</sup> Es el primer artículo dariano remitido al diario *La Razón*.

<sup>19</sup> “Para los que habitamos el Norte de la América española, Buenos Aires es el primer centro intelectual de las repúblicas latinas. [...] Casi niño era yo, cuando allá lejos, en el fondo de la América Central, veía y aspiraba conocer este inmenso país, como un feliz imperio de artes y letras” (31). En su autobiografía (1912), volverá a recordar su admiración por Argentina: “Y heme aquí, por fin, en la ansiada ciudad de Buenos Aires, adonde tanto había soñado llegar desde mi permanencia en Chile” (1950a, 108).

entusiasmos como Rodríguez Larreta predica la pura religión del arte antiguo a la generación que se levanta.

Existe también un centro como el Ateneo, respetabilísimo y digno de todas las simpatías y apoyos, pero al cual no concurren todos los elementos que para el continuo aliento de la vida literaria se necesitan.

Los sábados de Obligado, las reuniones semanales en que el egregio poeta desde hace tiempo procura acercar a los cultivadores de las letras y a los sedientos de ideal, se suceden sin que de ellos brote un eco que anuncie un despertamiento del arte patrio.

Los maestros callan. Se sabe que existe el ilustre Guido, porque ocupa un puesto público. Obligado silencioso. Oyuela más silencioso aún. (32-33)

Sus impresiones son generalmente negativas, aunque, según indica él mismo, existen algunas “excepciones” dentro de la inmovilidad, como Domingo Martinto, Alberto del Solar y Leopoldo Díaz. Lamenta sobre todo la suspensión de la publicación de la *Revista Nacional*, revista literaria donde se publicó en enero de 1894 su ensayo sobre Poe<sup>20</sup> que formaría parte de su volumen de *Los Raros*: “Revistas literarias, hay muchas relativamente. Pero ¿es creíble que deje de publicarse la que ha dirigido hasta ahora Carlos Vega Belgrano, la *Revista Nacional*, la más seria, la más acreditada, la mejor de las revistas que representan el pensamiento argentino?” (34).

El descontento con el estado actual de la literatura argentina motiva a Darío a afanarse por abrir un nuevo paso. A los dos meses de este artículo, anunciará en el mismo diario montevideano la fundación de su *Revista de América*<sup>21</sup>, concebida como “el órgano de la aristocracia intelectual de la generación nueva” (1970, 48) (“*La Revista Americana*. De un poeta montevideano”, *La Razón*, 12-VIII-1894). Y como veremos en las siguientes secciones, expondrá sus ideas literarias en múltiples ocasiones, cuyo conjunto configurará una propuesta de la estética moderna, sincronizada con la estética europea, pero ideada como propia de la América española.

---

<sup>20</sup> “Edgard Allan Poe” (*Revista Nacional*, segunda serie, tomo XIX, 1-I-1894).

<sup>21</sup> Sobre la *Revista de América*, véase 3.1.

## Sección 2. Los principios del concepto poético dariano

### 2.1. La poesía y la modernidad

#### 2.1.1. La poesía en los tiempos modernos

En los ensayos bonaerenses de Darío, se acentúa el cuestionamiento en torno a la relación entre la poesía y la modernidad, motivado por algunas circunstancias y experiencias personales. Buenos Aires fue una metrópoli altamente modernizada tanto en su fisonomía como en su estructura social, en contraste con las ciudades centroamericanas. Y como consecuencia de lo anterior, Darío disfrutó de la presencia de jóvenes compañeros con quienes podía compartir gustos y metas comunes, así como en Chile. Ya había experimentado en París, asimismo, lo *universalmente* moderno para su concepción francocéntrica del mundo.

“Letras americanas. Ricardo Fernández Guardia” (*Artes y Letras*, año II, no. 30, 24-VI-1894), reseña del libro *Hojarasca* (1894) del costarricense Fernández Guardia, refleja la especulación de Darío sobre la forma ideal del arte moderno. El poeta describe la personalidad de Fernández Guardia y su larga permanencia en París, como si ella acreditara la superioridad de su obra: “En París permaneció mucho tiempo, y estudió las costumbres y manera de ser parisienses para escribir luego páginas llenas de observación, elegancia y sagacidad, que en América sólo han sido superadas por el autor de ‘Rastaquoére’, por Alberto del Solar” (1970, 88-89). A continuación, expresa asentimiento a la autocalificación de ser “modernista” de Fernández Guardia:

Hase declarado “modernista” con muy buen bagaje. A diferencia de los que creen que únicamente se necesita para ser *modernista*, desgonzar las palabras, usar neologismos, estar a la diablo, echar colorete al lazo y hacer pistos atroces, que sólo saborea quien los compone. Éstos desacreditan la obra de los iniciadores y hacen que la crítica no se tome el trabajo de estudiar las producciones de verdadero valor, que ciertamente aparecen, perdidas entre el fárrago de los grotescos. (89)

Llama la atención el modo de definir lo que es ser “modernista” en este pasaje. Más que una

definición, es una aclaración de lo que *no* es ser modernista. En el párrafo siguiente, el poeta relaciona la creación de Fernández Guardia con los procedimientos de “la nueva escuela” americana, pero todavía no queda claro en qué consisten sus debidos modos de ser: “Fernández Guardia no abusa, sino que sigue con mucho tiento los procedimientos de la nueva escuela, sustentada por los ‘Joven-América’ que, en verdad, son ya legión” (89).

Es interesante notar ahora que la famosa definición dariana del modernismo en “Fotografado. Ricardo Palma” (1890) es su más citada y casi única definición a la que ha recurrido la crítica hasta el presente. Este hecho es contradictorio. Aunque su lucha modernista alcanzó a su auge en Buenos Aires, el poeta nunca ofreció definición del modernismo bien resumida durante su permanencia en la ciudad. Se podría dar una sencilla explicación: porque es “una estética acrática” (1983, 85) (“Palabras liminares”). Sin embargo, también es cierto que, al mismo tiempo que ser un rechazo, su actitud refleja su incapacidad de definirlo en una forma definitiva. En 1890 pudo hacerlo en forma bien delimitada, precisamente porque todavía no reconocía lo ilimitada que era la cuestión de *qué es la poesía en los tiempos modernos*.

Octavio Paz apuntaba sagazmente que la esencia de la modernidad artística es una “doble negación” (1990, 20): la negación de la estética del pasado, y la de sí misma. La modernidad es algo que continuamente se renueva, y por eso, nunca es estático. Igualmente, Matei Călinescu subrayaba el carácter dialéctico de la modernidad estética. A propósito de la “doble negación” que señaló Paz, el crítico rumano indicó otro objeto más de negación, que es la modernidad burguesa:

[A]esthetic modernity should be understood as a crisis concept involved in a threefold dialectical opposition to tradition, to the modernity of bourgeois civilization (with its ideals of rationality, utility, progress), and, finally, to itself, insofar as it perceives itself as a new tradition or form of authority. (1987, 10)

Lo singular en el argumento de Darío, en comparación con el del crítico rumano basado en el contexto europeo, es que la modernidad estética no es solo cuestión del individuo, sino que se

enreda en la cuestión colectiva: *¿cómo debe ser la poesía de América en los tiempos modernos?* Por consiguiente, se puede indicar otro oponente dialéctico para Darío, que es la modernidad europea, especialmente la francesa. En la sección presente, veremos cómo Darío dialoga con múltiples facetas de la modernidad.

### 2.1.2. La sociedad moderna: “Mensajes de la Tarde” (1893-1894)

En septiembre de 1893, recién instalado en Buenos Aires, Darío empezó a colaborar en el diario *La Tribuna* con la venia de *La Nación*. La serie que se publicó desde el 7 de septiembre de 1893 hasta el 28 de febrero de 1894 se intitulaba “Mensajes de la tarde”<sup>22</sup>. Los *Mensajes* son impresiones, ficcionalizadas en muchos casos, de acontecimientos actuales, y abarcan manifestaciones de su desacuerdo con los valores prevalecientes de la sociedad moderna. Sus perspectivas generalmente no son originales, sino típicas en el discurso occidental de fin del siglo XIX, pero merece la pena examinarlas, puesto que sus ideas estéticas se configurarán de acuerdo con ellas, como una antítesis de la modernidad del mundo real.

La primacía del utilitarismo es el tema más frecuente. En “El hierro” (*La Tribuna*, 22-IX-1893), lamenta el uso cada vez más habitual del hierro en las construcciones. Según comenta, el hierro es el símbolo del utilitarismo moderno<sup>23</sup>: “La época de lujuria utilitaria que atravesamos [...] puede encarnarse en monumentos que simbolicen su actividad y su tristeza, su astucia y su lucro, en obras extrañas y duras; en todo caso, nuevas. Y la materia señalada es el hierro” (1938, 8). Lo singular será la parte siguiente, en la que Darío atribuye la imagen de un ser divino a las materias

---

<sup>22</sup> La serie es recogida por Erwin K. Mapes en *Escritos inéditos de Rubén Darío* y la reproducen Sanmiguel Raimúndez y Gascó Contell en las *Obras completas* de la editorial Afrodisio Aguado. En ella Darío firmó con el seudónimo de *Des Eissentens*.

<sup>23</sup> Es la idea tomada de la crónica “Le fer” de Joris-Karl Huysmans, originalmente publicada en *La Revue indépendante* en agosto de 1889 y luego recopilada en *Certains* (1889). “[L]’époque de la ribaudaille utilitaire que nous traversons n’a plus rien à réclamer de la pierre qui stratifie en quelque sorte des élans et des prières, mais elle peut s’incarner en des monuments qui symbolisent son activité et sa tristesse, son astuce et son lucre, en des œuvres moroses et dures, en tout cas, neuves. / Et la matière est ici toute désignée, c’est le fer” (Huysmans 1908, 170).

de construcción, mármol, piedra e hierro:

Mármol para ti, griego, celeste Apolo; para tus iglesias piedra, Cristo Santo y Místico; para Pluto casas de hierro, sótanos de hierro, cajas de hierro.

Y esto en todo el mundo, desde New York, que es Roma, hasta la gran República del Plata, que es la tierra prometida.

De Buenos Aires no se puede quejar. Acaba de inaugurarse una espléndida capilla de su culto en la calle de Piedad; capilla grandiosa, que honra al comercio de Buenos Aires, gracias a los señores Staud y Ca. (9)

Su metaforización a través de la imagen de seres divinos capta varios cultos en pugna. El culto a la poesía y al arte; el culto cristiano, que en el siglo XIX experimentaba “la muerte de Dios” que percibieron Hegel y Nietzsche (Gutiérrez Girardot 2004, 74); y el culto burgués al utilitarismo<sup>24</sup>. Darío mira al utilitarismo con un miedo reverencial, y aunque lo repudia, acaba reconociendo que es el hierro el que va a ganar esa pugna:

¿Cuál de nuestros biznietos engendrará al arquitecto que señalará el mármol con que deba construirse el edificio del Ateneo, o de un lugar, llámese como se llame, consagrado al Arte y a las Letras?

El credo universal se escucha; y todos lo repetimos:

“Creo en el Oro todopoderoso, Dios de la tierra; y en el Hierro su hijo...” (9)

Las aproximaciones al tema de la utilidad se encuentran en otros artículos de la serie, como “El nacimiento de la col” (*La Tribuna*, 4-X-1893), en el que cuenta el relato de una rosa —la rosa es el símbolo de la supremacía de la belleza en este caso— que, tentada por un diablo, desea ser “útil” y acaba ser convertida en la primera col del mundo por el Dios (1938, 16), y “Los mediocres” (*El Tiempo*, 5-VIII-1897), relato alegórico de un cultivador de rosas menospreciado por los vecinos *mediocres*: “la mejor de ellas [las rosas] no tiene la utilidad de la peor de nuestras berenjenas, las cuales se compran ahora a veinticinco centavos cada una” (1938, 157-158).

---

<sup>24</sup> Pluto es el dios de riqueza en la mitología griega (Grimal 1989, 436).

Respecto a la visión dariana sobre las ideologías modernas, es pertinente citar el artículo “Dinamita” (*La Tribuna*, 27-XI-1893). Éste resulta una crítica negativa del socialismo, el anarquismo, el comunismo, y la democracia. El poeta argumenta, citando a Marx, Darwin, Bakounine, Ludwig Feuerbach y otros teóricos, que esas ideologías, más que por la cuestión política, estéticamente no cuadran con su sensibilidad, porque no reconocen cualquier excelencia, ni ideales artísticos, ni religiosos, ni patrióticos:

Más que la moral es la estética lo que me impulsa a combatir la rabia anárquica. Socialistas, anarquistas, comunistas, todos son unos. El empleo de mayor o menor cantidad de agua y jabón es lo único que los distingue. Son los cainitas. No tienen corderos que ofrecer en el ara, y matan por eso. Son [...] los que odian al aristócrata por su aristocracia y a la bella Lamballe por su cabellera de oro. Patria? No tienen. [...] La moral no existe, las clases no existen, la propiedad no existe, la justicia no existe, Dios no existe. Y si existe, dinamita con él! (1938, 25-26)

Como hemos advertido antes<sup>25</sup>, desde 1890 en adelante, el arte ha sido concebido en los textos darianos como el oficio de una *aristocracia*, que se distingue por su resistencia a la tendencia utilitarista e igualitaria de la sociedad para ir hacia lo superior. En este artículo, el poeta subraya más claramente que nunca el contraste entre su *aristocracia intelectual* y la masa sustentada por el principio de la democracia, donde solo importa el número:

Acaba de observarlo mejor que yo Frank Duperrut. “[...] Esos hombres pretenden que son la fuerza. Se engañan. No son sino el número”. Son el número en efecto, engrosado cada día más por la predicación de los oradores de taberna que van a contagiar al obrero bueno y a beberle la mitad del jornal, haciéndole soñar en una Jauja anárquica que debe llegar con el absoluto triunfo del Mesías llamado Democracia. [...] Y bien, digamos la verdad: todos los poetas, todos los utopistas, todos los oradores, todos los políticos que han halagado el espíritu del pueblo, todos los que poseídos de la fiebre democrática han dicho a su cochero o a su cocinero: “tú eres mi igual”, han agregado un fulminante a las bombas de la estupidez devastadora. (26)

---

<sup>25</sup> Véase el capítulo III, 2.2.



Finalmente, el ensayo-cuento “En la batalla de las flores” (*La Tribuna*, 13-XI-1893) configura una reflexión sobre el destino del arte poético en el tiempo moderno. Darío recuerda un encuentro casual con “Apolo”, y mediante las palabras del dios de la poesía, ofrece una sátira de la actualidad de los poetas:

Desde hace mucho tiempo dicen por allí que los dioses nos hemos ido para siempre. ¡Qué mentira! [...] La verdad es que si dejamos el Olimpo, no hemos abandonado la tierra. [...] Cuando no pude vivir en Atenas me fui a París; allí he luchado mucho, sin poder hacer gran cosa. Con deciros que he sido en la misma capital del arte, fámulo y mandadero de un bibliopola decadente! Me decidí a venir a América, a probar fortuna, y un buen día desembarqué en la Ensenada, en calidad de inmigrante. Me resolví a no hacer un solo verso, y en efecto: soy ya rico, y estanciero. (1938, 19)

La situación marginada de la poesía está traducida humorísticamente en la figura de Apolo que se conforma con su categoría de “inmigrante” —típico tema del fin de siglo argentino— y la riqueza material obtenida. Sin embargo, en realidad, Apolo no había abandonado el oficio poético. El mismo Apolo lo confiesa, expresa su respeto a los maestros argentinos como Oyuela, Obligado y Guido y Spano, y se queja de los poetas tocados por el utilitarismo:

Primeramente se han olvidado de mí casi todos. [...] Los que vos llamáis poetas se ocupan ya demasiado de la vida práctica. Sé de quien ha dejado un soneto sin el terceto último, por ir a averiguar en la Bolsa un asunto de tanto por ciento. (20)

Darío y Apolo visitan la fiesta de flores en Palermo<sup>26</sup>. La “flor” es el símbolo de la pura belleza, así como la “rosa” en los citados “El nacimiento de la col” y “Los mediocres”. Darío oye una voz —es la voz de Apolo y la suya interior al mismo tiempo— que canta a las flores: la gladiola, el jacinto, la rosa, el lirio, la violeta, el tulipán, el loto, la crisantema, el asfódelo, la lira, el heliotropo, la

---

<sup>26</sup> Supuestamente se trata de la misma fiesta de la que Darío hace un reportaje en “Fiestas primaverales. Los poetas y las flores” (*La Nación*, 14-XI-1894) (1919b, 111-118).

margarita, la campánula, el azahar... Y después, la misma voz continúa:

En tanto que la primavera traiga siempre la eterna carta de amor, en tanto que las mejillas de las mujeres sean tan frescas como los centifolias; en tanto que la gran naturaleza junte su soplo fecundo con el ardiente efluvio de los corazones, los dioses no nos iremos; permaneceremos siempre en la tierra y habrá besos y versos, y un Olimpo ideal levantará su cima coronada de luz incomparable sobre los edificios que el culto de la materia haga alzar a la mano del hombre.  
(21)

La voz de Apolo, unificada con la de Darío, declara la supervivencia eterna de la poesía, como si fuera un oráculo. Mas, el desenlace no es optimista: después de estas palabras, Darío y Apolo se separan y éste vuelve, sin darle a Darío su dirección, a su vida cotidiana de estanciero inmigrante. El dios del Olimpo permanece vivo en la tierra, pero obligado a ocultar su divinidad, debe fingir ser un ciudadano ordinario, y dedicarse a los negocios prácticos.

### 2.1.3. La concepción temporal

La noción de la modernidad puede concebirse, tal y como ha observado Matei Călinescu, solo dentro del marco de una conciencia específica del tiempo, a saber, el del tiempo histórico, que fluye irresistiblemente hacia adelante (1987, 13). Las reflexiones de Darío sobre la poesía en el tiempo moderno también son inseparables de su conciencia de este tiempo histórico, lineal e irreversible, que se diversifica en el presente, el pasado y el futuro.

Sus textos argentinos tratan repetidamente de la idealización estética del tiempo pasado. Los estudiosos de Darío recordarán en seguida la siguiente frase en su prólogo a *Prosas profanas*: “Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas” (1983, 87). La Edad Media es, para él, “la edad más poética” (2015, 88) (“Poetas jóvenes de Francia. Jean Moréas”, *La Nación*, 31- VIII-1893)<sup>27</sup>. Los siguientes versos del soneto de Verlaine están transcritos tanto en la semblanza de

---

<sup>27</sup> “Moréas posee un alma abierta a la Belleza como la primavera al sol. Su musa se adorna con galas de todos los tiempos, divina cosmopolita e incomparable políglota. La India y sus mitos le atraen,

Moréas que acabamos de citar, como en la de Fra Domenico Cavalca (“Un hagiógrafo del ‘Trecento’”. Fra Domenico Cavalca. Sus ‘Vite scelte dei Santi Padri’”, *La Nación*, 6-VI-1894):

Non. Il fut gallican, ce siècle, et janséniste !  
C’est vers le Moyen Âge énorme et délicat  
Qu’il faudrait que mon cœur en panne naviguât.  
Loin de nos jours d’esprit charnel et de chair triste. (Verlaine 1968, 249) (*Sagesse*, X)

De igual modo, al encontrar el fragmento de Carlos Guido y Spano sobre la afición suya de visitar los cementerios<sup>28</sup>, el poeta interroga: “Existe en todo lo de nuestro poeta algo de antiguo. ¿La poesía no tiene en el pasado su mejor campo?” (1970, 53) (“Un ilustre”, *La Razón*, 19-VIII-1894).

A simple vista, el trato del tiempo pasado por parte de Darío es semejante a la nostalgia romántica. Sin embargo, hay una diferencia definitiva entre su idealización del pasado y la nostalgia de los románticos, y es lo que indicó Rocío Oviedo Pérez de Tudela claramente: mientras el trato del pasado de los románticos se centra en el sentimiento hacia lo perdido en sí, el de Darío se caracteriza por la “recreación del pasado”, en la que el pasado se revivifica en el tiempo presente (1995, 181-182)<sup>29</sup>. Para él, el arte es una cristalización de la particularidad de la época desde sus primeros años nicaragüenses<sup>30</sup>, y ese estado de sincronización con la época también forma parte

---

Grecia y su teogonía y su cielo de luz y de mármol, y sobre todo la edad más poética, la edad de los santos, de los misterios, de los justos, de los hechos sobrenaturales, la edad terrible y teológica; la edad de los pontífices omnipotentes y de los reyes de corona de hierro; la edad de Merlín y de Viviana, de Arturo y sus caballeros; la edad de la lira de Dante, la Edad Media” (2015, 88).

<sup>28</sup> Se trata del texto preliminar de las *Ráfagas* (1879), recopilación de las colaboraciones periodísticas de Guido y Spano, intitulado “Carta confidencial á un amigo que comete la indiscreción de publicarla”.

<sup>29</sup> “El tiempo ideal estaba centrado para los románticos en el pretérito, como lógica consecuencia de la tendencia romántica a lo sentimental (la añoranza y la melancolía como sentimientos relacionados con el pasado perdido o conocido, o la recreación de un medievo, como tiempo originario y puro). Por lo tanto, un tiempo natural, o un tiempo histórico que se recrea en su propio pasado, sin orientarse hacia el presente, puesto que se goza en su misma nostalgia. Por el contrario, el tiempo ideal de los modernistas si bien se encuentra así mismo en la recreación del pasado, es una recreación que se orienta hacia el presente, un tiempo ejemplar no basado tanto en su modelaje histórico (no se centra exclusivamente en los hechos) como en su recreación como espacio cultural —como indicara Salinas—. [...] / En este sentido es un tiempo que se trata conservar, no sólo como simple evocación —lo que sería propio del romanticismo— sino como símbolo de una situación del pasado que se pretende relacionar analógicamente con el presente” (Oviedo Pérez de Tudela 1995, 181-182).

<sup>30</sup> Véase el capítulo I, 4.2.

de su concepto de la modernidad estética. Lo antiguo también es capaz de presentarse moderno en el arte, siempre y cuando adquiriera un renovado significado dentro del tiempo presente.

El pasado, en el caso de Darío, es evocado como una antítesis de la modernidad burguesa. La oposición entre el pasado estético y el mundo real presente, connotada en todas las menciones darianas al tiempo antiguo, obtiene una especial visibilidad en el artículo “Tres fechas” (*La Razón*, 8-VII-1894). Es una impresión ficcionalizada de los sucesos recientes en Buenos Aires, cuyo escenario se radica en la Avenida de Mayo, inaugurada el 9 de julio de 1894, es decir, al día siguiente de la publicación del artículo, al cabo de la nueva planificación urbana haussmaniana del intendente Torcuato de Alvear. Darío recorre la avenida con un joven inglés, “[u]n amigo de Oscar Wilde, [...] un verdadero *tired hedonist*, un esteta recién llegado, que suele, al tomar su porter en la Bodega, recitar a sus amigos sonetos de Dante Gabriel Rossetti y baladas de Swinburne” (1970, 35). El tema de conversación se centra en el argumento de una conferencia recién celebrada en la Sociedad Literaria Inglesa de Buenos Aires, que trataba de la importancia que asumen tres revoluciones en la historia de la humanidad: la independencia de Estados Unidos, la de la República Argentina y la Revolución Francesa. El joven inglés es, por su esteticismo, un ser ajeno a la Avenida de Mayo, símbolo de la ciudad de Buenos Aires convertida en la metrópoli moderna<sup>31</sup>, y a las tres revoluciones burguesas. Sus palabras expresan la marginación de su forma de ser, acosada por la transformación moderna del mundo real, que se materializa en tal escenario y acontecimientos:

Aquí está la Avenida de Mayo: sus enormes casas de seis pisos, de pesados balcones, de innumerables ventanas y puertas; las abominaciones rectangulares que desesperaban a Poe; allí están las casas, en donde el marido es francés, la mujer española, el hijo argentino, la nuera

---

<sup>31</sup> “La elección del modelo de referencia adoptado para configurar la Avenida de Mayo no es arbitraria. En la segunda mitad del siglo XIX las ciudades europeas habían encontrado en la apertura de nuevos bulevares una respuesta posible, aunque pragmática, al problema planteado por el paso de la ciudad medieval a la ciudad industrial. Los principios emergentes de dicha experiencia sirven a Buenos Aires, que experimenta en este mismo momento su evolución de ciudad colonial a ciudad central” (Solsona y Hunter 1990, 239).

alemana, la nodriza rusa, el cochero inglés, la mucana húngara, ¡qué se yo! Allí las grandes fábricas, las casas de hierro, los editoriales de los diarios, los debates del Congreso, las *rotisseries*, el expreso Villalonga, la Bolsa... Y los poetas escasos, y los que hay desalentados; y los ediles que atacan las ideas artísticas, y los artistas que ven que casi todo el mundo es edil... ¡San Martín tiene la culpa! (37)

Y su propia convicción, la poesía, es identificada con el tiempo antiguo, que es el tiempo en que los valores dominantes de la modernidad burguesa todavía no se habían desarrollado impulsados por la aspiración al progreso:

[L]o que movió la mano y el pensamiento de Washington; lo que agitó los cerebros en combustión de los hombres terribles de la Revolución Francesa, y lo que hizo luchar a los patriotas argentinos de la Independencia [...] es una misma fuerza, fuerza destructora de todo ensueño y de todo éxtasis, enemiga del pasado, es decir, de la poesía [...]. Esta fuerza se llama Progreso. (37)

Ahora bien, el concepto del progreso, mencionado por el esteta joven inglés, es paralelo a la sensación de decadencia, la de que el mundo va decayendo de manera irreversible. Călinescu advertía perspicazmente: “a high degree of technological development appears perfectly compatible with an acute sense of decadence. The fact of progress is not denied, but increasingly large numbers of people experience the *results* of progress with an anguished sense of loss and alienation. Once again, progress *is* decadence and decadence *is* progress” (1987, 156). Por consiguiente, se manifiesta la peculiaridad de la concepción temporal de Darío, cuando el futuro, al igual que el pasado, es señalado como una posible antítesis de las angustias y las alienaciones del mundo presente.

Tal es el caso de “Vida literaria. Belkiss. Eugenio de Castro” (*La Ilustración Sud Americana*, 5-III-1898), ensayo sobre la traducción castellana del poema dramático *Belkiss. Reina de Saba, de Axum y de Hymiar* (1897), hecha por Luis Berisso. Según cuenta Darío en este ensayo, un día, cuando paseaba por los alrededores del Cementerio de la Recoleta en el crepúsculo vespertino,

oyó una voz que decía: “Torniamo all’antico!” [Volvamos a lo antiguo]<sup>32</sup> —la imagen de la Recoleta evoca al tiempo pasado, y la del crepúsculo sugiere un ambiente místico y el sentimiento de decadencia—. Al sentarse Darío en un banco, el “ensueño” se posa en su hombro “como un pájaro familiar” (1970, 121), y empieza una conversación con él. Las palabras del ensueño-ave son un elogio a la obra de Eugénio, ambientada en la edad del Antiguo Testamento y, al fin al cabo, un extracto de lo que arriba hemos definido respecto al vínculo entre el pasado y el arte moderno:

Bien haya [...] el arte moderno que vuelva a buscar su fuente sacra a lo antiguo. ¡Lo antiguo! ¿Es acaso otro vuestro campo, como no sea la Eternidad, en donde la única y pura belleza resplandece sobre las épocas como la estrella matinal sobre las nubes que pasan? Bien hayan los artistas nuevos, mineros de lo antiguo, mineros de las minas del Rey Salomón. Por ellos resucitan las inmemoriales emperatrices, los magos autócratas que durmieron por luengos tiempos en su sarcófagos y criptas. Resuenan sonos de olvidados instrumentos: sobre la banalidad epidémica, sobre la triste y seca vida civil de esta edad abominable, aparecen, por súbita evocación, las albas de Homero que regocijaron a los viejos pastores coronados y a los viejos guerreros sacerdotales. [...] ¡Oh, artistas modernos! Volvéis a lo antiguo, en fuga de esta cárcel horrible de lo contemporáneo vulgar y contrahecho; vais hacia atrás por el horror de la Democracia; volvéis a lo antiguo, para encontrar, en la primavera de la vida, en la cuna de las civilizaciones pasadas, en el orto de las razas, gracia prístina y fuerza original. (121)

Darío muestra su consentimiento a estas palabras, indicando la necesidad de buscar en el tiempo antiguo la materia que necesitan los verdaderos entendidos del arte:

Tus palabras me consuelan grandemente. [...] [L]os artistas mundiales que hoy hacen el viaje a un mismo puerto, capitanes de su yo, idealistas, trabajadores, artistas, argonautas, habrán por fuerza de escapar de la edad presente —a menos que en medio de las agitaciones de esta existencia rebajada y prácticamente asesina de poesía, ojos providenciales vean el anuncio de futuros prodigios. (121-122)

---

<sup>32</sup> Originalmente son las palabras de Giuseppe Verdi pronunciadas en una carta del 5 de enero de 1871, destinada a Francesco Florimo: “Tornate all’antico, e sarà un progresso”. Se difundió en la forma de “Tormiamo all’antico”, tal y como cita Darío.

Aquí, sin embargo, llama la atención su mención a los “futuros prodigios”. Si bien es cierto que el tono no es tan optimista, también es interesante notar que su visión hacia el futuro se vuelve a observar en sus palabras que siguen a las citadas, donde él afirma que, en una época de sequía, “el ave ideal vuela hacia atrás o hacia adelante”, en busca de su agua:

“El artista será de su época, o no será” dijo un mediocre pornógrafo italiano. No, no será de su tiempo, si su tiempo no es tiempo de arte; y cuando nace una época de sequía el ave ideal vuela hacia atrás o hacia adelante, en busca de su agua sagrada. Hacia atrás están corriendo mil ríos, desde el que nace de la montaña de mármol de Homero. (122)

Sus dos menciones al futuro no parecen un mero capricho, si tenemos en cuenta que la noción de la *esperanza* se coloca en el núcleo de su estética a partir de estos años. Afirma en 1893 que la misión del escritor es cultivar la esperanza en el pueblo:

Felizmente no es el mundo como lo ven los pálidos amantes de la Desgracia.

Brilla el sol; ríen las mujeres; vibra el aire; cantan su canción aromal los labios de las rosas.

Y para que el hombre busque los halagos de aquella hembra “que, única en el mundo, no tiene pechos” [la muerte], como escribió Matías Behety, es preciso que en su alma no quede ya ni una chispa de la divina luz de la esperanza.

[...]

Y sobre todo, oh escritores! es obra de bien el no ser los predicadores de la tumba.

Bendito sea aquel que siempre anuncia la aurora. (1938, 6) (“Azul”, *La Tribuna*, 15-IX-1893)

La perspectiva similar también radica en su modo de concebir el nuevo movimiento literario hispanoamericano. En las “Palabras liminares”, tras evocar el escenario antiguo de Palenke, Uxatlán y Moctezuma, dirige su mirada hacia los días venideros, y exclama con posible certeza: “Buenos Aires: Cosmópolis. ¡Y mañana!” (87). Para Darío, el futuro es, así como el pasado, una antítesis del presente: aunque el presente sea peor que el pasado, el avance del tiempo no supone un declive, ni en la percepción estética ni en el aspecto social. Más tarde, veremos cómo tal

concepción temporal se refleja en sus observaciones de las corrientes estéticas europeas del fin del siglo. Al examinar la actitud del poeta ante el decadentismo, se verá que una condición literaria propia de Hispanoamericana, diferente a la de Europa, configuró su visión singular por el futuro<sup>33</sup>.

## 2.2. La religión del Arte

### 2.2.1. La sacralización de lo profano

Desde su etapa argentina, el concepto de la *religión del arte* asume la posición esencial en el pensamiento dariano. Ya en sus años en Centroamérica, el poeta lo planteaba en algunas ocasiones<sup>34</sup>, pero todavía no se diferenciaba del todo de la idea de *el arte por el arte*. Alfonso García Morales observa cómo su *religión del arte* se desarrolla en Buenos Aires:

Es durante su etapa argentina cuando Darío sacraliza definitivamente el arte y emplea con más insistencia, intención y convencimiento que nunca la retórica religiosa para referirse a él. Entre los términos clave de sus escritos de entonces están los de *Belleza* eterna o divina, equivalente al *Ideal*, la verdad en lo bello, o a la (*H*)*armonía*, esencia del alma del mundo, de la suprema unidad o Dios; y *Arte Puro*, como religión de Belleza. La idea de pureza es esencialmente religiosa; al aplicarla al arte Darío hace referencia a su práctica rigurosa, a su exigencia de dedicación absoluta y a su capacidad de revelación: el arte es un camino de perfección, un instrumento para conocer y expresar lo suprarreal. De las muchas fórmulas con que idealiza o mitifica al artista recordemos aquí la de *sacerdote* o *iniciado*. (1994, 26-27)

El concepto de que el arte revela verdades trascendentes, inaccesibles a las actividades cognitivas cotidianas se cultivó originalmente entre los filósofos románticos alemanes (Schaeffer 1994, 196-197), y circulaba en los discursos franceses del *Fin de siècle* impulsado por el auge del materialismo (Angenot 1995, 45). Por ejemplo, en 1889, Charles Morice observaba en *La Littérature de tout à l'heure*, lúcido trabajo sobre las tendencias literarias actuales: “De nature donc, d’essence l’Art est religieux” (1889, 35). En el texto dariano que encabeza el primer número de la *Revista de América*,

---

<sup>33</sup> Véase 2.6.3.

<sup>34</sup> Véase el capítulo III, la sección 1.



la religión del arte es planteada como la fuerza unificadora de los nuevos escritores americanos: “Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal” (Carter 1967, III); y el proceso creativo se metaforiza por medio de las imágenes religiosas: “Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística; [...] Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América latina, á los Santos lugares del Arte y á los desconocidos Orientes del ensueño” (III). También podemos recordar la simbología cristiana en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, de las que haremos más tarde un análisis detallado<sup>35</sup>.

La terminología religiosa de Darío puede caracterizarse como la secularización del lenguaje, que Rafael Gutiérrez Girardot atribuyó a la “ausencia” de Dios, anunciada anteriormente por Hegel y Jean Paul (2004, 83). Según el crítico colombiano, la secularización de lo divino y la sacralización de lo profano fueron simultáneas y correlativas:

[L]a secularización del siglo XIX [...] fue no sólo una “mundanización” de la vida, una “desmiracularización” del mundo sino a la vez una “sacralización” del mundo. Y nada muestra tan patentemente esta sacralización del mundo como los “principios de fe” que rigieron estas dos tendencias y las metas que se propusieron: la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación. (79-80)

Por su parte, Teodosio Fernández llegó a la conclusión, en sus estudios de la actitud de Darío frente al decadentismo en *Los Raros*, de que “el arte —el culto de la belleza— nunca fue para él una religión sustitutoria, sino complementaria en la búsqueda compartida de la verdad y del bien, de la perfección, del progreso espiritual. Dios no había muerto” (1998, 68). El juicio de Fernández parece justificable al revisar otros textos darianos. Por ejemplo, Darío advierte lo siguiente en “La exposición Mendilaharsu” (*Revista de América*, 1-X-1894)<sup>36</sup>, en respuesta a las quejas de su amigo

<sup>35</sup> “Tiempo y menos fatigas de alma y corazón me han hecho falta, para, como un buen monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada página del breviario” (1983, 86). Sobre nuestro análisis, Véase 3.3.

<sup>36</sup> Boyd Carter advierte el interés de este artículo: “Este último artículo, probablemente no recopilado,

pintor Eduardo Schiaffino sobre “la sequedad espiritual del medio; ignorancia y ‘panmuflisme’ del público” (Carter 1967, LXVIII) que rodean el arte de la época<sup>37</sup>:

Crea el artista que ha escrito esas líneas [Schiaffino] en esta triste verdad: El Panmuflismo toma creces en todas partes del mundo. La ciencia, el comercio, el sport, la política, son los dueños del mundo. El Arte va reduciéndose á un grupo de cultivadores é iniciados cada vez más escaso. A veces, un hermoso sueño nos hace entrever una aurora, es verdad. En nuestras repúblicas latinas, el viento de la Mediocridad sopla sobre el alma criolla. Nuestras sociedades recién formadas no se cuidan del alma; el Arte no puede tener vida en donde la Religión va perdiendo terreno, y en donde el Lucro y la Política hinchén cada día más sus enormes vientres. (LXIX-LXX)

Así Darío ve la fuente del arte en la religión, a pesar de que reconoce su declive en la sociedad. Para él, no se trataba simplemente de la cuestión del lenguaje, sino que el arte y la religión, que igualmente persiguen lo sobrematerial, el “alma”, son unidos en su sustancia, y por ello el dios no debía haber muerto.

### 2.2.2. El Dios y los dioses

¿Cuál es el dios en la religión del arte dariana? Primero cabe decir que su noción tiene rasgos más monoteístas que politeístas. En su carta-prólogo a *Fibras* (1895) de Alberto Ghirardo, plantea lo siguiente, como una de sus amonestaciones al joven argentino: “no adular los gustos de la general mediocridad, ni seguir las modas, que tienen la vida de un sombrero de mujer, sino el resplandor del verdadero astro, la religión de la belleza inmortal, la palabra de los escogidos, la barca de oro de los predestinados argonautas” (2003, 47). La sucesión de las imágenes —“el

---

se señala a la atención del dariísta por el desarrollo que da Darío en él al tema del artista maldito (hermano de Poe, de Chatterton, *les poètes maudits*), por su crítica del ambiente cultural bonaerense por su vapuleo del ‘panmuflismo’, por su referencia a Huysmans, y por otras razones” (1967, 36-37).

<sup>37</sup> El artículo de Schiaffino es “Graciano Mendilaharsu y la exposición de su obra” (*La Nación*, 26-IX-1894). Se trata de la exposición-homenaje del pintor argentino Mendilaharsu (1857-1894) organizada por Schiaffino y Augusto Ballerini e inaugurada el 26 de septiembre de 1894. El ‘panmuflisme’ quiere decir la omnipresencia de lo *mufle*, adjetivo francés que significa “zafio”.

verdadero astro”, “la palabra de lo escogidos”, “la belleza inmortal” y el vellocino de oro de los “argonautas”— sugiere una sustancia única, absoluta, imperecedera. Su arte es el “Arte” en mayúscula. No obstante, también llama la atención su gesto de *sobreponer* múltiples imágenes en el citado fragmento: tuvo que emplear diversas imágenes para descubrir lo único y absoluto. Lo que insinúa es que su Dios no acaba de definirse dentro de una sola disciplina existente. El absolutismo de su religión del Arte, por consiguiente, también se tiñe de aspectos politeístas.

En muchos casos, las imágenes cristianas son predominantes en su simbología religiosa. Define en varias ocasiones<sup>38</sup> la forma de ser del artista como la del monje que se enfrenta, solitario, a su Dios absoluto: “Ser artista es ser monje; se profesa en el inmenso convento; se va al yermo, se va a la celda, se es eremita y solitario, o se prosigue en cruzada flagrante la batalla ideal delante de la hostil multitud” (1970, 127) (“José León Pagano”, *Sol del Domingo*, 25-XII-1898). Sin embargo, esas imágenes también sufren las intervenciones de imágenes paganas y profanas, de ahí que en conjunto, conformen un singular sistema sincrético<sup>39</sup>, cuya visión resumía Octavio Paz de manera siguiente en su argumento de la poética dariana:

El cristianismo no es sino una de las combinaciones del ritmo universal. Cada una de esas combinaciones es única y todas dicen lo mismo. La pasión de Cristo, como lo expresan inequívocamente varios poemas de Darío, no es sino una imagen instantánea en la rotación de las edades y las mitologías. La analogía afirma al tiempo cíclico y desemboca en el sincretismo. (Paz 1990, 135)

La simbolización pagana de la creación artística está presente en la semblanza del pintor José León

---

<sup>38</sup> Véase también el análisis de las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, en 3.3.

<sup>39</sup> La visión sincrética de Darío se desarrolló bajo la influencia de la tradición esotérica, sobre todo, del tratado de Édouard Schuré, *Les Grands Initiés* (1889) (García Morales 1994, 27; Jrade 1998, 108). En su autobiografía, recuerda sus aficiones por ciencias ocultas en sus años en Buenos Aires: “con Lugones y Piñeiro Sorondo hablaba mucho sobre ciencias ocultas. Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos” (1950a, 133) (“La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”, 1912). Su interés por la teosofía se observa en los artículos “La esfinge” (*La Nación*, 16-III-1895) y “Onofroffismo” (*La Nación*, 22-III-1895), que tratan de la llegada a Buenos Aires del ilusionista Onofroff.

Pagano que acabamos de citar: “pintor que después de buscar en las luchas de los hombres asuntos para sus líneas y colores, va a los dioses y se aleja del hoy para escuchar el coloquio de los antiguos fabulosos centauros en su isla de oro” (128).

La unión sincrética de múltiples doctrinas se observa notablemente en el uso de las imágenes presente en el discurso dariano leído en el Ateneo de Córdoba, Argentina el 15 de octubre de 1896<sup>40</sup>, que es una especie de su profesión de fe en la religión del Arte. Al dirigirse a sus oyentes, ateneístas cordobeses, cita a Gabriele D’Annunzio: “El arcángel Gabriel de la poesía de Italia, saluda a su hermano en arte Francisco de Paula Michetti, con este título: ‘¡O, Cenobiarca!’ Vosotros alegráis mi cenobio artista, con vuestras nobles flores” (1970, 109). Las palabras del italiano están sacadas del texto preliminar a su novela *Trionfo della morte* (1894), escrito por él mismo y dedicado a su amigo pintor Francesco Paolo Michetti<sup>41</sup>. El “Cenobiarca” no es una metáfora en el contexto del texto dannunziano, pues Michetti era el propietario del convento católico, conocido hoy en día como Convento Michetti, donde D’Annunzio se hospedó para escribir una parte de la novela (Ferrata 1987, 27). Darío, a su vez, aprovecha la misma frase para invocar un ambiente religioso, en el que los artistas aspiran a comunicarse con el Ideal mediante la práctica del ascetismo. En ese convento aparentemente católico, van confluyendo las reminiscencias de diversas religiones. Las flores de los oyentes —las aspiraciones estéticas— se ofrendan a la “Dea”:

Yo las recojo y me encamino a colocarlas en el ara de la Dea. Ella está en su templo, en lo alto de la Colina Sagrada. El sol ilumina de oro el armonioso edificio. El aire, un aire acostumbrado a llevar las vibraciones de las liras, agita en los bosques cercanos los tirsos de los laureles. Vagan, en teorías distintas, los coros misteriosos de las ideas, y de las apariencias, de las

---

<sup>40</sup> Fue una velada organizada por el crítico cordobés Carlos Romagosa y sus amigos en homenaje a Darío. Se publicó el 16 de octubre de 1896 en diarios de Córdoba y fue reproducido por *La Nación* del 20 del mismo mes. Sobre los detalles de este homenaje, véase Alfonso García Morales, “Construyendo el modernismo hispanoamericano. Rubén Darío y Carlos Romagosa” (1998b).

<sup>41</sup> En 1894, Darío hizo una visita con “Brocha gorda”, padre de Ricardo Jaimes Freyre, a la boca del Riachuelo, y obtuvo a mitad de precio un ejemplar del *Trionfo della morte*, editado en abril del mismo año (Arellano 1998, 40). Fue en ese año que Darío publicó dos artículos sobre D’Annunzio en la *Revista de América*: “Un esteta italiano. Gabriel D’Annunzio” (no. 1) y “Gabriel D’Annunzio. I.-El poeta” (no. 2).

visiones y de las sensaciones; en lo alto, sobre la eurítmica arquitectura, gira en maravillosa cadencia el inmortal zodiaco de los números; envuelve todo una imperiosa gracia de ritmo; y en lo interior, después de pasar el frontón en donde están esculpidas las luces y las iniciaciones, encontráis a la diosa blanca y pura, a la eterna belleza, en cuyo gesto está visible la música del universo. (109-110)

La descripción del templo de la Dea, encarnación de “la eterna belleza”, evoca el mundo de la mitología griega luminosa, que contrasta con la oscuridad del cenobio<sup>42</sup>. El “zodiaco de los números” y la “música del universo” proceden del pitagorismo. Y después de ello, las imágenes cristianas vuelven a manifestarse en la simbología:

Ellas [la Dea y la fe] son los únicos refugios entre las feroces luchas de los hombres, en épocas en que tratan de ahogar el alma las manos pesadas de los utilitarios, los dedos largos que se desarrollan en los ghettos sociales y las pinzas, poco felices de la falsa ciencia. [...] Y ese sacro pájaro espiritual que ya anidaba en Adán antes de que en una costilla se labrase la más linda de las estatuas, tiene en estos tiempos, como lo ha tenido siempre que ha padecido persecuciones, dos solos refugios: los creyentes y los artistas. (110-111)

Diversas evocaciones religiosas entre las que oscilan sus palabras son los caminos que llegan a un único destino, permitido solo para los artistas elegidos. Por medio de ellas, y sin desmentir la vigencia de sus dioses, Darío expresa su devoción total a su propio Dios, el Arte:

Para ser creyente o artista, hay que ser creyente puro [...]. Creyente puro, fe absoluta y artista puro, arte absoluto: esta fe que es de religión y este amor, que es del arte, son ciegos. Pero es una ceguera en que resplandecen todas las estrellas, para los preferidos de la fe y para los preferidos del arte; los más ciegos de luz en el camino de la Religión se llaman Santos; los más ciegos de luz en el camino del Arte se llaman genios. En cuanto a mí, [...] no soy más que un misionero de esas ideas, un mínimo mensajero de esos ideales. La América me ha tocado como tierra de mi predicación y de mis labores. Ni quito ni pongo rey, pero ayudo a mi Señor, el arte. (111)

---

<sup>42</sup> Ibáñez anota que *tirsos* se usa aquí en su sentido etimológico de tallo (Darío 1970, 110). Sin embargo, es pertinente señalar también que la evocación de la fiesta de Baco causada por este término forma parte de la ambientación del espacio imaginario.

## 2.3. La aristocracia intelectual

### 2.3.1. La aristocratización de lo plebeyo

En el capítulo anterior hemos argumentado que Darío aumentó su conciencia sobre la función didáctica del periodismo mediante su experiencia de la dirección de los diarios en los países centroamericanos, y que lo anterior también ocasionó sus repetidas menciones de la *aristocracia intelectual*. A partir de ese momento, Darío no deja de identificar a los *verdaderos* escritores y artistas, él mismo inclusive, con una clase privilegiada. Plantea en “Nuestros propósitos” de la *Revista de América*: “Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América latina, á la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española” (Carter 1967, III). Asimismo, en “Los raros. Laurent Tailhade” (*La Nación*, 4-VI-1894): “Sus libros que antes solamente circulaban entre un público escogido y en ediciones de suscripción, es probable que tenga hoy siquiera sea una pasajera boga; aunque su refinamiento y su aristocracia artística no serán ni podrían ser para el gran público de los indudablemente ilustres Tales y Cuales” (2015, 221-222)<sup>43</sup>.

Si se considera que las personas designadas por ese término son los nuevos encargados de la inteligencia que interrumpieron en la vieja *ciudad letrada* hacia 1870, y eso es una consecuencia de la democratización de la sociedad y la literatura, tal elitismo y terminología quizá parezcan una

---

<sup>43</sup> Darío también utiliza la frase el artista, escritor o espíritu “de excepción” para designar la misma élite intelectual: “[Los Huysmans, los Verlaine, los Hellos] Son artistas de excepción y, por lo tanto, no pueden ser pesados en las mismas romanas en que la crítica, sabia o indocta, para el montón de carne humana que compone el inmenso rebaño de los ‘hombres de letras’, poetas y literatos” (1950a, 693) (“Julián del Casal”, *La Habana Elegante*, 17-VI-1894); “[I]mpulsaron a ciertos espíritus de excepción a la busca de formas no usadas, al abandono de los procedimientos establecidos, al irrespeto de los cánones normales, a la autominería de las propias almas, a la persecución de ideales nuevos, o a atrevidas exploraciones y renovaciones en los antiguos bosques de la Historia” (Caresani 2015, 170-171) (“El Salón”, *La Prensa*, 1-XI-1895); “Un oculista daría quizás las mejores explicaciones sobre esa extraña cerebración que por lo mismo que es solitaria y sin igual, no puede ser percibida y mucho menos juzgada en su valor verdadero sino por los espíritus de escepción [sic]” (García Morales 2006, 51) (“Mallarmé. Notas para un futuro ensayo”, *El Sol del Domingo*, 13-IX-1898). Aunque García Morales, al anotar la semblanza de Mallarmé de 1898, señala que Darío tomó esa expresión del libro del italiano Vittorio Pica, *Letteratura d'eccezione* (1898) (2006, 49), Darío ya la había usado antes de la aparición del libro de Pica según la cronología.

curiosa retrogresión. En teoría, deben de entrañar una tendencia igualitaria —el objeto de hastío de Darío— y de excluir cualquier privilegio, si son procedentes del individualismo, tal como resumió Rama con precisión:

El individualismo, efectivamente, habría de regir la vida económica y social de América Latina, en una rara y breve interrupción o aflojamiento de su tradicional concentración del poder, y obviamente regiría del mismo modo a la literatura. El liberalismo económico y la democratización que avanzan con vigor desde 1870, nos darían un hirviente período de individualidades creativas que explícitamente se opondrían a toda clasificación dentro de rígidas escuelas y solo aceptarían la participación libres en el movimiento general de modernización. (1985a, 28)

Pero en realidad, la *aristocratización* significa, más que retrogresión, una invalidación del poder que había sido efectivo en el régimen tradicional y una obtención del mismo por parte de otra entidad en una forma analógica. En ese sentido, el fenómeno es similar a la *secularización*, es decir, sustitución de lo sacro por lo profano: los jóvenes penetran en la *ciudad letrada* por medio de la democratización de la terminología que pertenecía a la aristocracia.

### 2.3.2. La credencial de la aristocracia

Los artistas designados como *aristocracia* adquieren un *privilegio* por poner una distinción entre sí mismos y los *otros*, pero son socialmente vulnerables, porque se oponen a la modernidad burguesa, de ahí el menosprecio por parte de los *otros* que son la aplastante mayoría. Darío se queja del sufrimiento de la *aristocracia* ocasionado por la mediocridad de la gran mayoría, pero aunque es irónico, ese sufrimiento es una especie de credencial de la *aristocracia*. Sugiere lo anterior, por ejemplo, la referencia a los artistas “malditos” en el citado artículo “La exposición Mendilaharsu” (1894) publicado en el último número de la *Revista de América*:

En un artículo publicado en *La Nación*, Schiaffino no ha podido contener un justo clamor de su alma aristocrática y elevada, al recordar el martirio que tuvo que padecer en su patria

Mendilaharzu [...] en los momentos mismos quizá en que, como á André Gill, á Maupassant, á cien otros luchadores del arte, le empezaba á envolver la bruma sombría, misteriosa y terrible de la locura.

[...]

Desgraciados y malditos aquellos que han nacido en el Nuevo Continente con el fuego del arte verdadero. En la Yankería, como en el resto de América, por causas distintas, pero que todas conducen al mismo resultado, todo artista será siempre un ser exótico, y morirá ó desconocido ó desgraciado. (Carter 1967, LXVIII)

Obviamente, el vocablo “maldito” procede de la frase “poète maudit” que se propagaba en la Francia decimonónica, sobre todo gracias a la antología de Verlaine de 1884<sup>44</sup>. Mediante el empleo de ese vocablo y las menciones a algunos nombres franceses, Darío vincula la situación de los *verdaderos* artistas en Francia con la situación de los artistas hispanoamericanos, y así intenta dar una garantía al valor estético de sus obras. El argumento similar se observa en su impresión de la representación de *Lohengrin* de 1896, donde establece una analogía entre la incompreensión que padecieron las primeras composiciones de Wagner y la que sufren los escritores de la Joven América<sup>45</sup>.

### 2.3.3. El periodismo, mediador de la masa y la élite

Por otra parte, ya en Centroamérica, Darío fue consciente de que la élite era responsable de la educación de la masa. De ello surge un dilema: fundamenta su propio valor por distinguirse de los otros que forman parte de la inmensa mayoría, pero aspira, al mismo tiempo, a educar a esa mayoría y aproximarla a sí mismo. Tal dilema se intensifica dentro del periodismo de gran tirada

---

<sup>44</sup> La frase originalmente fue utilizada por Alfred de Vigny en su novela *Stello* (1832), en la que llamó a los poetas como André Chénier y Thomas Chatterton “la race toujours maudite par les puissants de la terre” (Hirsch 2014, 465).

<sup>45</sup> “Los primeros trabajos fragmentarios del músico genial fueron silbados y su autor befo y calumniado por la turbamulta, que no llegando a comprenderlo, le decía ‘loco ambicioso y audaz’, cuando no era sino un revolucionario en el arte. Exactamente lo que acontece en la actualidad con la escuela ‘modernista’, que, para la mayoría es *música wagneriana*” (1970, 105) (“Impresiones teatrales. La Divina Comedia musical”, *Buenos Aires*, 14-VI-1896).



de la urbe bonaerense.

Darío se refiere al peligro del periodismo para el artista en “Salvador Rueda. Su personalidad literaria” (*La Razón*, 23-IX-1894), artículo publicado cuando Rueda, a quien conoció en su visita a España de 1892, acababa de ser nombrado bibliotecario del Ministerio de Ultramar y de ese modo consiguió librarse de la necesidad de escribir para la prensa para ganarse la vida:

Un día lamentaba yo que la producción del poeta de Andalucía fuese tan profusa y pletórica —dos o tres artículos diarios, cuentos y poesías, en *El Liberal* de Madrid, y en innumerables periódicos de provincia, todo escrito al vuelo, y en todo apenas resistiendo la buena ley del talento y la virtud de la Lira, los peligros de la improvisación. [...]

La fecundidad —ya lo he dicho— ha sido un tanto perjudicial para el artista. No puede escribirse a diario obras maestras; y el daimon no tiene hora de oficina. [...] Es el periodismo por eso, el peor enemigo del arte literario. Los libros de Rueda se resienten de la fuga rápida del producir au jour le jour agitado y mecánico del periodismo. (1970, 62-64)

“El peor enemigo de arte literario”, así calificaba Darío el periodismo de entonces. La velocidad y la profusión, valores burgueses reclamados por el periodismo masivo, son incompatibles con el ideal artístico para él.

Sin embargo, a partir de 1895, Darío vuelve a prestar atención a la eficacia de la prensa para la educación del público. Mientras en Centroamérica, su atención se dirigía más bien al perfeccionamiento del sistema político y social, en Buenos Aires, su interés se orienta hacia el refinamiento de los asuntos puramente estéticos. En la primera entrega de la serie sobre el tercer salón anual del Ateneo (“El Salón”, *La Prensa*, 21-X-1895), afirma que, aunque el público habla de la inmadurez del arte plástico en Buenos Aires, existen artistas excelentes y lo que falta es un núcleo que los concentra. Exhorta a los artistas a que muestren ejemplos al público burgués a través del periodismo:

Se censura al público, al “burgués”; sería ya tiempo de defender al burgués. El público es el alumno de la prensa, y no puede sino seguir las corrientes señaladas por sus maestros, los que

escriben para el público.

El llamado burgués piensa con el diario que lee. Escritores, tesoneros que hagan la propaganda del Arte, son los que faltan. Hay que señalar los hermosos ejemplos; hay que aplaudir a quien se debe. (Caresani 2015, 146)

Nueve meses antes, Darío planteaba la necesidad del público culto como “centro” del arte, citando extensamente una carta de Luis Berisso:

Por desgracia, entre nosotros, el pensador, el literato, el artista, no tiene escena propicia: lo mata la indiferencia pública y el ambiente burgués. [...]

En Europa, una poesía, un artículo, un cuadro, una línea arquitectónica, o una tesis de escultura monumental, son capaces de suscitar en las muchedumbres discusiones, cóleras, alabanzas o vituperios.

Entre nosotros, fuera de la política no hay nada que logre romper la espesa capa de indiferentismo que lo cubre todo. [...]

Pero aunque esas causas accidentales [problemas políticos y sociales que reclaman la atención del público] no existieran, creo que el arte no tiene aquí su centro.

No basta poseer un Ateneo y una academia; es indispensable un público, por así decir, *artista*, un público que ame la ciencia, la poesía, el arte: las cosas bellas del espíritu; un público que lea las estrofas de nuestros bardos inspirados, las páginas de nuestros historiadores concienzudos, los textos científicos de nuestros hombres de pensamiento. (1938, 68-69) (“La vida literaria. A propósito de los dos últimos libros del general Mitre”, *La Nación*, 26-I-1895)

Lo anterior nos recuerda que Ángel Rama, al definir el lapso que se extiende de 1870 a 1910 como el período de modernización literaria latinoamericana, indicaba, como uno de los aspectos que sostienen esa definición, “la edificación concomitante de un público culto, modelado por la educación y el avance de pautas culturales urbanas gracias al fuerte crecimiento de las ciudades” (1983b, 4). Los escritores de la época fraguaron un sistema literario de América, dentro del cual se observa “la existencia de un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de públicos, sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor (de modo general, una lengua traducida en estilos) que liga

unos a otros” (9)<sup>46</sup>. Si seguimos nuestro argumenoto de acuerdo con el juicio del crítico uruguayo, podemos observar la lucidez de Darío, que reconocía los elementos imprescindibles para la formación del sistema moderno de la literatura: el productor consciente y el receptor.

Carlos Battilana, a su vez, desarrolla su argumento a partir del planteamiento de Rama y evalúa que las crónicas darianas publicadas entre 1893 y 1898 pretendían construir un público culto que se ajustara a sus miras artísticas (2006, 109-110). Observa lo siguiente, considerando el carácter del periodismo bonaerense que transitaba de propagandístico a informativo en la década de 1890:

El periodismo, como ámbito natural y propio de difusión masiva, permite a la vez comunicar la nueva estética y configurar un lector capaz de percibir el cruce entre modernidad y modernismo. Discurso periodístico y recepción se hallan, entonces, íntimamente ligados en un sistema de lectura que tiene dos vertientes: la primera es la tradicional y subsistente cultura letrada, que reconoce en el libro un espacio vertebrador de unidad de sentido, y la otra supone un nuevo lector que accede al espacio del periodismo y se inscribe en un proceso de circulación masiva, con prácticas culturales condicionadas por el proceso de modernización. (110)

Con respecto a estas ideas y a lo expuesto por Darío en las crónicas de 1895, podemos sintetizar que el conjunto de las actividades de Darío en la prensa bonaerense se funda en su estrategia de realizar una modernización estética con el apoyo del periodismo, que es un punto de contacto entre la masa y la élite. Por consiguiente, el peligro del periodismo en el que Darío insistía en la semblanza de Rueda de 1894 queda rebatido por él mismo. En la “Introducción a ‘Nosotros’ por Roberto J. Payró” (*La Nación*, 1-V-1896), afirma la función positiva de la prensa a Payró, quien tiene una amplia experiencia en el periodismo. Señala los beneficios que aporta el periodismo, no solo como centro de educación de la burguesía, sino también como “gimnasias”

---

<sup>46</sup> Rama tomó la idea original de esta parte del estudio de la literatura brasileña de Antonio Candido, *Formação de literatura brasileira* (1959).

de ideas para la élite intelectual:

Has tenido un buen campo de experiencia y ése es el diario. ¡El diario! Yo le oigo maldecir y sé que se le pinta como la galera de los intelectuales, como el presidio de los literatos, como la tumba de los poetas. Y es a mi ver injusto de toda injusticia ese cargo. Pues si el trabajo continuado sobre asuntos diversos no nos hace ágiles y flexibles en el pensar y en el decir, ¿qué nos hará entonces? Los inútiles o los lechuguinos de las frases, los peluqueros de la literatura, los “incomprendidos”, los almidonados, teman al diario. Los que aman el hervor continuo de los pensamientos no le temen; los que sienten llamear un deseo de fructificación y de parto, un ansia de elevación sobre las muchedumbres, o una consagración a un ideal, no le temen.

Antes bien miran en él el campo de batalla. Y no es por cierto sino saludable su ejercicio y su frecuencia. No mueren las ideas porque tengamos que escribir del hecho común o que comentar el suceso de ayer; nacen las ideas por eso mismo. Luego vienen las correlaciones extrañas, el secreto de las cosas, las simpatías inexplicables, la amistad con el utensilio —así el amor a la pluma y al papel— y la voz pausada y cadenciosa de la máquina, que anuncia su diaria preñez.

Bendita sea esa voz que nos habla de trabajar y fecundar. A ti, como a tantos otros, te ha arrullado como la voz de una nodriza. Sin esas gimnasias de la prensa, tu idea no habría tenido nunca músculos. (1938, 100-101)

No podemos juzgar que Darío reconozca incondicionalmente los beneficios del periodismo. Su actitud es la consecuencia de sus búsquedas acerca de encontrar el modo de ponerse de acuerdo con lo que reclama la sociedad burguesa a la *aristocracia* y cómo aprovechar de una forma mejor la inevitabilidad económica<sup>47</sup>. La relación entre Darío y la masa no puede describirse mediante una dicotomía de rechazo/acogida y, en todo caso, no se debe olvidar que hay una conciencia elitista en su base<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> De hecho, escribe lo siguiente en “Galería de Modernos. Gutiérrez Nájera” (*Buenos Aires*, año II, no. 47, 1-III-1896): “Su prosa de artista resplandece y perfuma hasta en medio de las abominaciones del oficio periodístico. Hacía, aquel mago, florecer los editoriales, y daba lira a la crónica” (1953, 238).

<sup>48</sup> Por eso, en el ámbito del arte plástico, Fray Mocho, Eugenio Auzón, el *Licenciado Véritas* y los miembros de La Colmena Artística (el grupo de los artistas que se oponen a los del Ateneo) atacaron al arte elitista de Darío, Eduardo Schiaffino y otros ateneístas por ser incomprensible para las clases populares mediante sus artículos periodísticos hacia los años 1894 y 1895 (Malosetti Costa 2001, 369-390).

## 2.4. El modernismo

### 2.4.1. La negativa al *ismo*

Al inicio de la presente sección, hemos advertido que Darío no quiso definir claramente lo que es el *modernismo* después de 1890. Eso tampoco impidió, no obstante, que él expusiera sus visiones a propósito del nuevo movimiento literario en América, de las cuales ahora intentaremos ofrecer un examen.

Primero, repasemos su manera de incorporar el término *modernismo* a sus textos. Si se dirige los ojos hacia los años anteriores, se lee lo siguiente en un artículo redactado en 1893, justo antes de su partida hacia Nueva York y París<sup>49</sup>: “Modesto Barrios traducía a Gautier y daba las primeras nociones de modernismo —no las primeras porque antes de él, un gran escritor, Ricardo Contreras habíamos traído la buena nueva, predicándonos el evangelio de las letras francesas—” (2003, 25) (“*Historia de tres años del gobierno Sacasa* por Jesús Hernández Somoza”, *La Nación*, 15-V-1893). Su significado concuerda con el que planteaba en el “Fotgrabado” de Ricardo Palma en 1890, que es el “espíritu nuevo” (M. Henríquez Ureña 1962, 159) bajo la influencia de las estéticas modernas europeas. En cambio, la palabra que representa su modo de emplear el término en Buenos Aires será la prudencia. No lo utiliza en ninguna de sus destacadas exposiciones de ideas estéticas, tales como “Nuestros propósitos”, “Los colores del estandarte” y “Palabras liminares”. Los siguientes son los cuatro casos, únicos que hemos encontrado en sus artículos periodísticos:

Rubén Darío [...] no tiene la obligación de cargar con todas las atrocidades *modernistas*, llamémosles así, que han aparecido en América después de la publicación de su *Azul...* (1938, 51) (“Pro domo mea”, *La Nación*, 30-I-1894)

[Fernández Guardia] Hase declarado “modernista” con muy buen bagaje. A diferencia de los

---

<sup>49</sup> El artículo original está fechado “Managua, Nic, C. América 1893”.

que creen que únicamente se necesita para ser *modernista*, desgonzar las palabras, usar neologismos, estar a la diablo, echar colorete al lazo y hacer pistos atroces, que sólo saborea quien los compone. (1970, 89) (“Letras americanas. Ricardo Fernández Guardia”, *Artes y Letras*, 24-VI-1894)

Rueda es el jefe del movimiento modernista en la Península, y no tiene por cierto las simpatías de todos los viejos maestros. (1970, 63) (“Salvador Rueda. Su personalidad literaria”, *La Razón*, 23-IX-1894)

Exactamente lo que acontece en la actualidad literaria con la escuela “modernista”, que para la mayoría es *música wagneriana*. (1970, 105) (“Impresiones teatrales. La Divina Comedia musical”, *Buenos Aires*, 14-VI-1896)

Fijémonos en que, excepto en la semblanza de Rueda, utiliza el término entre comillas o en cursiva. En vez de ello, prefiere el término “Joven América” para nombrar el nuevo movimiento americano<sup>50</sup>, probablemente inspirado por el nombre del cenáculo romántico francés *Jeune-France* en el que participaban Théophile Gautier, Pétrus Borel, Gérard de Nerval y Philotée O’Neddy<sup>51</sup>. ¿Por qué así mantiene cierta distancia frente al término *modernismo*?

Călinescu presentó una interpretación sobre la actitud reservada de Darío: “*Modernismo*’, used with increasing frequency in its positive sense, was not long in revealing its latest negative connotations—a situation the traditionalists quickly turned to their own advantage. The term became their most potent weapon against the *modernistas*, a strategy so effective that after 1894

---

<sup>50</sup> “Fernández Guardia no abusa, sino que sigue con mucho tiento los procedimientos de la nueva escuela, sustentada por los ‘Joven-América’ que, en verdad, son ya legión” (1970, 89) (“Letras americanas. Ricardo Fernández Guardia”, 1894); “[Lugones] Es uno de los ‘modernos’, es uno de los Joven América. Él y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente” (1938, 102) (“Un poeta socialista. Leopoldo Lugones”, 1896).

<sup>51</sup> El cenáculo “Jeune-France” surgió en 1830 bajo el nuevo régimen de Luis Felipe. Los miembros compartían “un culto común del Arte, un fervor no igualado después, un estado de santa indignación contra lo burgués y la vida vulgar” (Bénichou 1981, 397). Bénichou observa: “Con esto marcó el pequeño cenáculo una nueva época del romanticismo, que, como las precedentes, dejó un sello único en la memoria de quienes la vivieron; 1830, como 1827 y 1824, fue un *momento*, en el sentido fuerte de la palabra: una experiencia vivida brevemente, con intensidad, y después —para siempre— un paraíso perdido” (397).

Darío himself avoided the word” (1987, 72). Ciertamente, Leopoldo Alas, en el “Palique” al que objetó Darío mediante su artículo “Pro domo mea” (1894), emplea el término “modernista” con un sarcasmo, para atacar a sus adeptos americanos: “El señor Darío pertenece a ciertas pléyades de escritores nuevos americanos que imitan a los *modernistas* de París, del modo más servil, desmañado y... valga la verdad, cómico que cabe imaginar” (Alas 2005, 619) (“Palique”, *El Globo*, 26-XII-1893)<sup>52</sup>. Sin embargo, el término más corriente teñido de una connotación despectiva era *decadente* (Davison 1966, 32), que fue, como veremos más tarde, un epíteto al que Darío siempre se negaba<sup>53</sup>. *Clarín* también escribe en el mismo artículo: “Ay amigo Rueda, huya usted de esas malas compañías, de *decadentistas* americanos” (620). La denominación de *modernismo* hubiera podido ser un arma contra los que calificaban de *decadentes* a los nuevos escritores, pero Darío no lo hizo. Entonces, se deberá agregar otra explicación a la de Călinescu, y es algo que ya hemos planteado: Darío, ante lo heterogéneo que puede abarcar la *modernidad* del arte, no quiso comprenderla solo mediante un *ismo* que reclamaría una definición concreta.

También habrá que notar que, a la medida que se fue destacando tanto en el cenáculo de los jóvenes escritores en Buenos Aires como en la América entera, Darío empezó a rechazar su liderazgo, por lo menos en sus palabras, al contrario de lo que le consideraban. Dice en el citado “Pro domo mea”: “Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo a los jóvenes que me imiten; y el ‘ejército de Jerjes’ puede estar descuidado, que no he de ir a hacer prédicas de decadentismo ni a aplaudir extravagancias y dislocaciones literarias” (1938, 51). Y en el discurso que leyó en octubre de 1896 en Córdoba que hemos citado antes: “no soy más que un misionero de esas ideas, un mínimo mensajero de esos ideales. La América me ha tocado como tierra de mi predicación y de mis

---

<sup>52</sup> Como señala Arshurst, aunque Darío dice en “Pro domo mea” que el “Palique” al que refuta apareció en “la *Prensa* de ayer” (1938, 50, la cursiva es original de la fuente y del artículo original), ése no se halla en el diario *La Prensa* de Buenos Aires del 29 de enero de 1894, y por tanto parece que la “*Prensa*” debía ir sin mayúscula y no en cursiva (1972, 326). Se puede suponer, por las palabras de *Clarín* que cita Darío en su “Pro Domo Mea”, que se trata del “Palique” publicado originalmente en el diario madrileño *El Globo* el 26 de diciembre de 1893 (Alas 2005, 617-621) y que ese “Palique” se reprodujo en algún periódico en Buenos Aires.

<sup>53</sup> Véase 2.6.3.

labores. Ni quito ni pongo rey, pero ayudo a mi Señor, el arte” (1970, 111). Para nuestros lectores holgará citar “Palabras liminares”. Ese acto de llamarse “misionero” a sí mismo, sin embargo, también delata su autoconsciencia de encargarse de una misión artística, aunque parezca querer mostrarse humilde. Ser consciente de su propia función como líder del nuevo arte en América, procurar el cumplimiento de su función mediante su escritura, y al mismo tiempo, desear que su actividad no configure ningún *ismo* que le reconozca como líder sino un completo individualismo: estos anhelos, conflictivos entre sí, caracterizan el pensamiento dariano en su etapa bonaerense acerca del nuevo movimiento literario.

#### 2.4.2. Joven América: “Pro domo mea” (1894)

El artículo “Pro domo mea” (*La Nación*, 30-I-1894), escrito como una objeción contra el “Palique” (*El Globo*, Madrid, 26-XII-1893) de *Clarín*, condensa las visiones darianas del momento sobre el nuevo movimiento<sup>5455</sup>. *Clarín*, en ese “Palique”, aconsejaba a Salvador Rueda que dejara de elogiar al nicaragüense, puesto que, en su opinión, la obra dariana es nada más que una imitación servil de la moda francesa:

---

<sup>54</sup> Curiosamente, apenas se ha hecho en la crítica dariana la lectura comparativa de los artículos de *Clarín* y Darío. Será tal vez porque el artículo de *Clarín* ha sido difícil de localizar debido a una confusión tipográfica que hemos mencionado en la nota 52.

<sup>55</sup> En el mismo mes, *Clarín* también publicó una semblanza de Salvador Rueda (“Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza”, *Madrid Cómic*, no. 566, 23 & 30-XII-1893). Mientras su juicio sobre Rueda es bien positivo, dedica no poco espacio para dirigirle a Darío una crítica mordaz: “[E]l tal Rubén Darío no es más que un versificador sin jugo propio, como hay ciento, que tiene el *tic* de la imitación, y además escribe, por falta de estudio o sobra de presunción, sin respeto de la gramática ni de la lógica, y nunca dice nada entre dos platos. Eso es Rubén Darío, en castellano viejo” (Alas 2005, 608). *Clarín* había escrito otro ataque contra Darío en octubre de 1893: “en un periódico que me envían de San Salvador y que se titula *La Pluma*, órgano al parecer de los *decadentistas* de aquel país (¡y qué alicaídos deben de ser los decadentes de aquellos climas!) leo unos versos de un señor Solórzano, el cual, al decir de un señor Gavidia, también de *La Pluma*, “tiene la noción poética”. [...] En *La Pluma* de San Salvador escribe también don Rubén Darío. [...] / [...] / El señor Darío es muy decidor, no cabe negarlo; pero es mucho más cursi que decidor; y para corromper el gusto y el idioma y el verso castellano, ni pintado. No tiene en la cabeza más que una indigestión cerebral de lecturas francesas y el prurito de imitar en español ciertos desvaríos de los poetas franceses de tercer orden que quieren hacerse inmortales persignándose con los pies, y gracias a otras dislocaciones” (587-590) (“Revista mínima”, *La Publicidad*, 26-X-1893).



[M]e veo en la dolorosa necesidad de deplorar que el simpático y entusiasta poeta Salvador Rueda (otro colaborador de *El Globo*) ande en tan malas compañías, como lo son, sin duda, ciertos escritores americanos, que, a vueltas de cien imitaciones de modas francesas, no son más que los antiguos *sinsones*, disfrazados de *neo-místicos* o *simbolistas* o *ipsistas*, o el diablo y su madre!

[...]

[...] [E]sas quisicosas que a Rueda y a otros les parecen lindezas artísticas, novedades y gracias poéticas, en don Rubén, no son más que amaneramientos que muchas veces degeneran en notorios disparates, prueba evidente de la falta más absoluta de verdadero talento original y de gusto estético.

[...]

El señor Darío, no carece de imaginación; de culteranismo de imitación servil y trasnochada.

Si esos jóvenes que con la mejor intención creo, escriben *La Pluma* de San Salvador y otras cosas por el estilo, vieran en Europa de cerca las anticuadas novedades y pseudo-originalidades que pretenden propagar en su hermosa tierra ¡qué desencanto experimentarían! (Alas 2005, 618-620)

Los argumentos fundamentales de la respuesta de Darío pueden resumirse en los siguientes tres:

1) **Negativa a la imitación.** Afirma que la imitación imprudente de la moda francesa, que es el objeto de ataque de *Clarín*, no es ni lo que aspira él mismo: “A Rubén Darío le revientan más que a Clarín todos los afrancesados cursis, los imitadores desgarbados, los coloretistas, etcétera” (1938, 51).

2) **El individualismo de los escritores americanos.** Subraya la existencia de cierto número de escritores de talento superior, y observa que ellos no forman una escuela, sino que trabajan individual e independientemente: “En América no hay tal *pléyade* de escritores nuevos ni cosa que se parezca. Hay unos diez o doce, escritores y poetas, que en España no son conocidos, cuyas obras merecerían elogios del mismo Clarín si éste las estudiase” (51).

3) **La crítica negativa del estado actual de la literatura española.** Con el motivo de objetar al juicio despectivo de *Clarín* sobre la literatura hispanoamericana, vuelve a afirmar la unidad

cultural de España e Hispanoamérica que compartía con los americanistas españoles en su etapa centroamericana<sup>56</sup> y, desarrollando su argumento desde ahí, ofrece su primera crítica negativa de la actualidad de la literatura española: “Lo demás [otros escritores americanos], el *montón*, no es peor que lo malo peninsular. Tenemos la misma sangre, sangre del Cid y de Carulla. Nuestros héroes y nuestros malos poetas no tienen nada que envidiar a los de España” (51).

Respecto al primer argumento, es interesante señalar que Darío prácticamente no responde a la opinión de *Clarín* de que su obra es una imitación de la literatura francesa y, para colmo, de los de menor cuantía. La observación de *Clarín* atañe al meollo del problema de los intentos de Darío y sus compañeros. Si ellos siguen el modelo de la estética europea del momento para crear su arte *moderno*, ¿cómo se compagina la *originalidad* del arte americano con la *modernidad*? En 1894, Darío evita dar su respuesta ante este dilema de la *originalidad* y la *modernidad* presente en América, del que trataremos en el apartado 2.7. del capítulo presente, mediante un análisis de sus palabras sobre la *originalidad* en “Los colores del estandarte” (1896).

El segundo argumento proviene de su negativa al *ismo* de la que hemos argumentado antes. También se nota por otra parte que él se preocupa de la precariedad de la nueva literatura, sustentada solo por “unos diez o doce, escritores y poetas”. En adelante, nunca quedará satisfecho del estado general de la literatura americana. En su prólogo a *Los Raros* (1896), proclamará: “Somos ya *algunos*” (2015, 50), pero en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* del mismo año, aseverará: “la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana” (1983, 85). Y después de trasladarse a Europa, experimentará una frustración profunda ante el interés de los europeos, totalmente cerrado hacia el arte americano<sup>57</sup>.

El tercero es significativo en la evolución de la perspectiva dariana, puesto que puede interpretarse como una declaración de despedida a la autoridad española, a la cual reclamaba

---

<sup>56</sup> Véase el capítulo III, la sección 4.

<sup>57</sup> Véase el capítulo V, la sección 2.3.2.

repetidamente la garantía del valor de las tentativas literarias americanas<sup>58</sup>. En el siguiente apartado, veremos cómo se ha desplazado el objeto al que él pide el reconocimiento literario.

### 2.4.3. De España al Mundo

Simultáneamente a su crítica de la actualidad literaria española expresada en “Pro domo mea” (1894), el objeto al que Darío reclama el reconocimiento de la literatura americana se traslada de España a Europa:

¿Qué, no ha llegado el tiempo en que la América que habla el español presente al alma europea el trabajo de aquellos de sus hijos que la enaltecen y la honran, como lo han hecho los Estados Unidos con sus Emerson y sus Whitman? (1970, 84) (“Prometeo. Versos de un presidente poeta”, *Artes y Letras*, Buenos Aires, 11-II-1894)

El día en que un escritor argentino casi desconocido, [Francisco] Sicardi, escribiese sus obras con el respeto que merece nuestro noble idioma y juntase a su poderoso numen el dominio de la lengua, ¿sabe el ilustre Menéndez y Pelayo, que quizá sería descubierta en Europa la América mental? Y con Sicardi algunos otros que forman hoy la esperanza de una futura gloria para el pensamiento hispanoamericano. (1938, 91-92) (“Actualidades literarias. Menéndez y Pelayo. Antología de poetas americanos”, *La Nación*, 8-III-1896)

Europa es, para Darío, el *mundo*, el espacio que representa la universalidad —y en su centro se encuentra París—. Ahora anhela la atención del *mundo* hacia la América española: “Trabajen, luchen, siempre en la obra, siempre con el alma hacia la aurora. El mundo nos ha de mirar muy pronto, y antes de que la muerte nos haga un signo, veremos levantarse el palacio futuro” (1970, 126) (“En el álbum de Luis Berisso”, *Sol del Domingo*, Buenos Aires, 11-XII-1898).

Su crítica negativa de la situación española va cobrando un tono aún más agrio. En 1896, cuestiona el aislamiento de España ante las últimas tendencias estéticas universales —europeas, dicho con más exactitud—, y compara el estado español con el portugués:

---

<sup>58</sup> Véase el capítulo III, la sección 4.

Mientras nuestra amada y desgraciada madre patria, España, parece sufrir la hostilidad de una suerte enemiga, encerrada en la muralla de su tradición, aislada por su propio carácter, sin que penetre hasta ella la oleada de la evolución mental de estos últimos tiempos, el vecino reino fraternal manifiesta una súbita energía, el alma portuguesa llama la atención del mundo, [...]. (2015, 382) (“Eugenio de Castro y la literatura portuguesa”, *La Nación*, 26-IX-1896)

Y conforme a ello, empieza a considerar que la emancipación literaria de la América española, su aspiración desde sus años chilenos<sup>59</sup>, se ha consumado, precisamente mediante la introducción del espíritu “universal”, “cosmopolita” y “políglota” que España no ha llegado a obtener:

Los poetas nuevos americanos de idioma castellano, hemos tenido que pasar rápidamente de la independencia mental de España y los antiguos españoles antes nuestros, a un Parnaso apenas iniciado y cuyo principal representante ha sido Gutiérrez Nájera; y luego a la corriente cerebral que hoy une en todo el mundo a señalados grupos que forman el culto y la vida de un arte cosmopolita y universal. Lugones pertenece a ese cuerpo cuyos miembros se reconocen y se ligan al través de las distancias y de las lenguas; y cuya principal gloria es el ser abominados, desconocidos, temidos o desdeñados por la crítica normal e invariable de los tullidos esteticistas y pedagogos de casilla. (1938, 104-105) (“Un poeta socialista. Leopoldo Lugones”, *El Tiempo*, 12-V-1896)

La evolución que llevara al castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo. (1938, 121) (“Los colores del estandarte”, *La Nación*, 27-XI-1896)

Parece que yo me desayuno con un símbolo escandinavo, como una teoría holandesa y ceno completamente en ruso, todo con gran cantidad de elixires de Francia. Asimismo, se dice que yo he contagiado a la juventud de América, que ya no puede pasar el alimento español. [...] Yo, pecador—le diría,—me confieso y pido la más completa absolución para la nueva América. Hemos pecado, es cierto. ¿Pero quién ha tenido la culpa sino la madre España, la cual, una vez roto el vínculo primitivo, se metió en su Escorial y olvidó cuidar la simiente moral que aquí dejaba? [...] España nos echó en olvido y procuró ignorarnos lo más que pudo. [...] [Y] nosotros nos fuimos también olvidando poco a poco de España. [...]

---

<sup>59</sup> Véase el capítulo II, la sección 3.

La innegable decadencia española aumentó nuestro desvío, y el verdadero o aparente aire de protección mental y de desprecio que respecto al pensamiento de América manifestaran algunos escritores peninsulares, secó en absoluto nuestras simpatías y nos alejó tanto de la antigua madre patria, que la actual generación intelectual, los pensadores y artistas que hoy representan el alma americana, tienen más relación con cualquiera de las naciones de Europa, que con España. Hijos malos, llegamos a afrentarnos de nuestra madre empobrecida. Al mismo tiempo en el Río de la Plata se realizaba el fenómeno sociológico del nacimiento de ciudades únicas, cosmopolitas y poliglotas [sic], como este gran Buenos Aires, flor enorme de una raza futura. Y tuvimos que ser entonces políglotos y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo. (1938, 125) (“María Guerrero”, *La Nación*, 12-VI-1897)

Hay dos observaciones que conviene agregar al final del apartado presente. Primero, se debe poner en claro que, a pesar de lo anterior, su poética nunca experimenta una ruptura con la tradición de la literatura en español. Su vínculo con la tradición se representa en la presencia del “abuelo español de barba blanca” (1983, 87) en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, con quien el sujeto-enunciador intercambia palabras sobre los escritores del Siglo de Oro.

Asimismo, es pertinente recordar el problema de la imitación y la originalidad que la poética dariana ha revelado ante la censura de *Clarín*, del que trataremos más tarde. Aunque sea cierto que los escritores hispanoamericanos han logrado independizarse de las ataduras españolas, si su pretensión es conseguir su propia literatura, ¿la literatura creada por medio del espíritu “universal”, de origen europeo, realmente pueden considerarse americana?

#### 2.4.4. Los “modernos”

Ahora veamos a quiénes —“unos diez o doce escritores, escritores y poetas”— y a cuáles aspectos Darío presta especial atención dentro del nuevo movimiento americano. Él nombra a ciertos escritores americanos como “modernos” en los artículos “Galería de Modernos. Gutiérrez Nájera” (*Buenos Aires*, 1-III-1896) y “Un poeta socialista. Leopoldo Lugones” (*El Tiempo*, 12-V-1896), ambos publicados en 1896, y son los siguientes cinco escritores: Manuel Gutiérrez Nájera,

Julián del Casal, Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre y José Asunción Silva<sup>60</sup>:

Tiempo hace ya que entró a lo desconocido el poeta de México, Gutiérrez Nájera; como su hermano cubano, Julián del Casal, otro exquisito soñador que le precedió en el viaje. Manuel Gutiérrez Nájera fué un poeta de duquesas que tuvo que cantar entre mercaderes y soldados; fué un poeta ducal *El Duque Job*, exótico, en la América democrática, que vivía engañándose a sí mismo, desterrado ciudadano de una Versalles ideal. Amó las hermosuras de la vida, la armonía, la lira, el arte, la mujer, las rosas. Amó la forma, adoró la rima, fué uno de nuestros escasos parnasianos castellanos; sabía mucho de España y vivía su alma en Francia. Era un aborrecer de nuestras mediocridades y plebeyerías republicanas, y tenía que vivir la vida nuestra. La juventud de América Española le respeta y le admira. Sus versos, sus melodías, resuenan en el alma de los que le amamos. Ya es una serie de notas de Schubert, ya es una elegante rapsodia parisiense, ya una galantería feudal, ya un clásico y lejano són de flauta... ¡Ecos! (1953, 237) (“Galería de Modernos. Gutiérrez Nájera”)

[Lugones] Es uno de los “modernos”, es uno de los Joven América. Él y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente. Mi pobre y glorioso hermano Julián del Casal hubiera amado mucho a este hermano menor que se levanta en la exuberancia de sus ardores valientes y masculinos, obsedido [sic] por una locura de ideal.

[...]

He dicho que es, ante todo, un revolucionario; y un revolucionario completamente consciente. Él sabe por qué sigue los pabellones nuevos. Con Jaimes Freyre y José A. Silva, es entre los “modernos” de lengua española, de los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los “modernos” ingleses, franceses, alemanes e italianos. (1938, 102-103) (“Un poeta socialista. Leopoldo Lugones”)

Indudablemente, lo “moderno” del poeta nicaragüense que poseía la conciencia histórica del tiempo desde sus primeros años<sup>61</sup> indicará las cualidades adecuadas al momento presente, pero él

---

<sup>60</sup> No serán solo ellos los que Darío consideraba “modernos” —por ejemplo, Martí, el único hispanoamericano entre sus *Raros*, será seguramente “moderno” para él—. Entre los ejemplos de su uso del término “moderno”, unos se refieren a la modernidad estética, otros se refieren al lado negativo de la modernidad burguesa, y algunos simplemente significan la contemporaneidad. Para nuestro argumento, solo hemos escogido los primeros.

<sup>61</sup> Véanse el capítulo I, las secciones 2 y 4.

no define de una manera clara lo que es ser “moderno”, así como el término “modernismo”. Aún es posible, sin embargo, deducir de las palabras citadas algunos aspectos literarios en los que él ve una modernidad estética.

En primer lugar, es evidente que un atributo “moderno” radica en la innovación métrica, y en la propuesta estética sincronizada con las últimas tendencias europeas: aspectos nada inesperados, advertidos infinitas veces por los estudios previos del modernismo. A propósito de la obra de Gutiérrez Nájera, subraya su apego a la forma, su conocimiento de la literatura francesa actual, los efectos fonéticos de sus versos y su estética parnasiana realizada en castellano. En cuanto a Lugones, su métrica inspirada por la poesía actual de otros idiomas europeos<sup>62</sup>.

Más interesante sería fijarnos en su referencia a lo “ideal”, común en los dos textos que hemos citado: “[Gutiérrez Nájera] desterrado ciudadano de una Versalles ideal” y “[Lugones] obsesivo por una locura de ideal”. Se trata del anhelo de capturar, por medio de la creación artística, la realidad única, absoluta y sobrematerial, imperceptible en la cognición cotidiana. Para Darío, el arte es la religión en este mismo sentido y, por consiguiente, ese anhelo es presente en toda manifestación estética superior, dentro y fuera del mundo hispánico. De las cuestiones que proceden de su idealismo, trataremos más tarde en el presente capítulo. Aquí nos limitamos a señalar que el idealismo del arte “moderno” entraña una unión contradictoria, pues apunta a dos finalidades opuestas al mismo tiempo: lo “ideal”, eterno y constante, y lo “presente”, temporal y fugitivo.

---

<sup>62</sup> Esta también es el aspecto relevante de la poesía del propio Darío en *Prosas profanas*. Enrique Anderson Imbert resume sus técnicas, fundándose en los estudios previos de Pedro Heníquez Ureña, Navarro Tomás Navarro, Julio Saavedra Molina, Erika Lorenz, Erwin K. Mapes y Arturo Torres-Rioseco: “sus invenciones y restauraciones —combinaciones métricas, cambios de acentuación, pausas intermedias en los versos compuestos, rimas interiores, división de hemistiquios dentro de una palabra o en partículas débiles, inesperados choques y dislocaciones de sonidos, esquemas libres, asimetría de estrofas, asonancias, consonancias y disonancias en juegos rápidos, prosa-rítmica, audaces quebrantamientos de la unidad sonoro-semántica del verso, etc.— modularon deliciosamente la prosodia de nuestra lengua. Gran parte de tanto alarde técnico se inspiraba en las tendencias francesas hacia el verso libre. Y no sólo francesas: ahí estaban el italiano D’Annunzio, el portugués Eugenio de Castro...” (Anderson Imbert 1967, 79).

#### 2.4.5. La métrica moderna

Aunque Darío no propuso una teoría general sobre la técnica de la innovación métrica en ninguno de sus textos ensayísticos, es posible deducir sus ideas al respecto a través del examen de sus argumentos parciales. Sus semblanzas de algunos poetas, tales como “Poetas jóvenes de Francia. Jean Moréas” (*La Nación*, 21-VIII-1893), “Salvador Rueda. Su personalidad literaria” (*La Razón*, 23-IX-1894), “De un libro de páginas íntimas. Rafael Núñez” (*La Nación*, 23-IX-1894), expresan juicios positivos sobre ciertos aspectos métricos, también empleados en su propia poesía. De Moréas, subraya su revivificación de métricas tradicionales:

Y Moréas, ya siguiendo las huellas de Lafontaine, ya aumentando o cortando a la moderna el número de las sílabas, ha logrado hacer de sus poemas, con una técnica delicada y fina, maravillas de armonía; que por supuesto, no han dejado de producir escándalo en la crítica oficial. (2015, 89)

De Rueda, su esfuerzo y persecución de la musicalidad verbal:

Su lirismo es profuso y radiante; su métrica innovadora y siempre musical y llena de plasticismo; es sin disputa el más plástico de los poetas contemporáneos de lengua castellana, un maravilloso pintor, y una sinfonista admirable. (1970, 64)

Y de Rafael Núñez, nuevas combinaciones de métricas existentes: “Núñez tiene mucho de revolucionario. Su métrica es amplia y no teme el versificador buscar nuevas formas, nuevas combinaciones en las cuales quepa, huelgue mejor su pensamiento” (1955, 742).

Ahora su atención se dirige al “verso libre” francés. Su primera mención<sup>63</sup> se encuentra en el

---

<sup>63</sup> Darío también menciona el verso libre en “Jean Richepin. A propósito de su último libro: ‘Mes Paradis’” (*La Nación*, 29-IV-1894), aunque sin detallar el asunto: “Todo hay, en fin, en esas islas de oro [de *Mes paradis*]: [...] las flautas y arpas de Verlaine se unen a las orquestas parnasianas, el treno, el terceto monorrímo de los himnos latinos precede al verso libre; el elogio de la palabra está hecho en alejandrinos que parecen continuación de los célebres de Hugo; [...]” (2015, 196).



citado artículo de 1893 sobre Jean Moréas, en el párrafo donde hace una comparación de *Le pèlerin passionné* (1891), poemario en el que Moréas empleó por primera vez el verso libre, con *Les Syrtes* (1884), su primer poemario:

El Moréas de *Les Syrtes*, no es, en verdad, el lírico capitalino y regio de los últimos poemas; sin embargo, algunos preferirían muchos de esos primeros versos a varias de las sinfonías verbales recientemente escritas por el joven maestro. La razón de esto quizá esté en que hay en la primavera de su poesía más pasión y menos ciencia. Es innegable que la orquestación exquisita del verso libre, “la máquina del poema polimorfo modernísimo”, son esfuerzos que seducen; mas es irresistible aquella magia, de los vuelos de palomas, de las frescas rosas, bien rimadas en estrofas armónicas —la consonancia dulce de los labios, luciente de los ojos, ideal y celeste de las alas y el lenguaje de la pasión y de la juventud.

Esto, volviendo a afirmar que el verso libre, tal como hoy impera en la poética francesa, es en manos de una legión triunfante de rimadores, instrumento precioso, teclado insigne y vasto de incomparable polifonía. Mas volvamos a los primeros versos de Moréas. (2015, 78)

Llama la atención la actitud reservada de Darío ante el versolibrismo. Mientras que reconoce el encanto seductor del verso libre, también aprecia la hermosura del verso tradicional, y no coloca a ninguno de ellos en un puesto superior<sup>64</sup>. Para él, el verso libre es nada más que uno de los instrumentos poéticos.

La innovación métrica y el versolibrismo también son los temas de los cuales Darío trata en “Los colores del estandarte”. Al igual que en las citadas semblanzas de Moréas” y Rafael Núñez, pone énfasis en el componente de la novedad rítmica, que es en muchos casos la renovación de versos antiguos:

Sobre los ritmos nuevos, de los cuales muchos no son sino antiguos renovados —más que Souza puede dar noticia Pierre Valin, un *fonetista* que ha estudiado el asunto desde Robert Longland hasta nuestros días. Y en la práctica, el divino Verlaine, en cuyas obras encontrará el Sr. Groussac versos que pueden también cantarse exactamente con la música de Parera.

---

<sup>64</sup> Darío hace juego de palabras cuando dice que el verso libre es instrumento precioso en manos de los “rimadores” triunfantes.

(1938, 123)<sup>65</sup>

Respecto al versolibrismo, observa que el verso libre está sujeto a la “melodía” —nos recuerda sus “Palabras liminares” que citaremos más adelante—:

La poética nuestra, por otra parte, se basa en la melodía; el capricho rítmico es personal. El verso libre francés, hoy adaptado por los modernos a todos los idiomas e iniciado por Whitman, principalmente, está sujeto a la “melodía”. Aquí llegamos a Wagner; y en ese inmenso bosque no vamos a penetrar por ahora. (123)

Así plantea la coincidencia de la esencia de la poética española y la del verso libre francés, que es la “melodía”, para insinuar la posibilidad del mayor cultivo del verso libre en español<sup>66</sup>. Lo curioso es que rehusa profundizar el tema de la “melodía”, solo nombrando a Wagner enigmáticamente. Tal actitud elusiva ante el argumento de la técnica de la musicalidad poética también caracterizará sus textos posteriores. Por ejemplo, en “Un poeta socialista. Leopoldo Lugones” (1896), tras elogiar su “innovación métrica a la manera de los ‘modernos’ ingleses, franceses, alemanes e italianos” (1938, 103), en seguida manifiesta su intención de no explicar él mismo las técnicas que produzcan la musicalidad verbal y remite a los lectores a los estudios de Robert de Souza y Jaimes Freyre al respecto:

No es este el lugar de tratar de la melodía verbal, por ejemplo, y entrar en detalles técnicos que no interesarían verdaderamente sino a muy pocos; y éstos tienen su Souza en su biblioteca, y

---

<sup>65</sup> Pierre Valin es el autor de los artículos “Le Rythme expressif fans le Vers français” (*Le Plume*, 15-VII-1891) y “Le Rythme poétique et allitération” (*Le Plume*, 1-VIII-1891). En el segundo, trata, junto al ritmo de la poesía actual, el de Robert o William Longland, supuesto autor inglés del poema *Piers Plowman* que vivió en el siglo XIV. Robert de Souza es poeta francés, autor de *Questions de métrique. Le rythme poétique* (1892), que se compone de los siguientes capítulos: I. “Nécessité d’un renouvellement dans notre rythme poétique”, II. “Évolution historique du rythme. Son inachèvement par le vers dit ‘romantique’”, III. “Évolution rythmique. Les tentatives contemporaines”, IV. “Achèvement naturel de l’évolution rythmique. Méthode et poèmes”. Blas Parera es el compositor del himno nacional argentino.

<sup>66</sup> Esta interpretación parece ser justificada por sus palabras que siguen: “Grandes poetas suelen equivocarse. Se ha negado la posibilidad del exámetro español. Haylos y admirables. Poe los negaba en inglés: lo que no obsta para que la *Evangelina* de Longfellow esté en exámetros” (1938, 123).

conocen la conferencia que dió en el Ateneo Jaimes Freyre hace algún tiempo. (103)<sup>67</sup>

Y en las “Palabras liminares”, una vez más evita discurrir sobre la técnica, no por abstenerse de mencionarla, sino escenificando la misma elusión. En lugar de hablar de la técnica de producir “armonía verbal”, propone la noción de la “melodía” que produce la correspondencia de las ideas:

¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?

Como cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. (1983, 87)

¿Qué significa este desvío continuo? Primero, podríamos recordar su negativa al *ismo*. Las líneas citadas podrían interpretarse como su estrategia de reprender a los que reclaman una lección fácil, abrumándoles con la repentina introducción de un concepto hermético, y, al mismo tiempo, recalando la importancia de la búsqueda de una nueva melodía verbal. También podríamos pensar que su “melodía” es un recurso instintivo que no permite ninguna explicación teórica y que solo aquellos que conforman la *aristocracia* del Arte son capaces de comprender.

En resumen, Darío demuestra su interés por los asuntos métricos, e insinúa algunos métodos, refiriéndose a obras específicas o a los estudios de terceros, pero no entra en detalles técnicos, supuestamente por su naturaleza instintiva, y por ser consciente de la influencia de sus palabras, es decir, para que no se establezca ninguna norma de la innovación métrica en la Joven América, con lo que sigue el precepto indicado en el prólogo a *Prosas profanas*: “Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí” (1983, 86).

---

<sup>67</sup> No hemos podido identificar la conferencia de Jaimes Freyre la que se trata. Es probable, como comenta Alberto Acereda, “que sea algún extracto que resuma las ideas expuestas por el boliviano en sus *Leyes de versificación castellana* (1912)” (1997, 82).

## 2.5. El idealismo

### 2.5.1. La representabilidad del mundo

Darío trata de la simbología del color azul en el artículo-ensayo “Azul” (*La Tribuna*, 13-IX-1893)<sup>68</sup>. Para él, el azul es el color del firmamento, y representa la aspiración hacia lo celestial, divino e ideal:

La humanidad está enferma, es cierto. Pero ¡bonito modo de curarla! [...]

[...] Alzar los ojos hacia el firmamento, refrescar el corazón con el rocío del ideal; fumigarse para evitar los contagios de la más horrible de las pestes; mirar la ola invasora precaviéndose de su empuje y de lo amargo de su espuma; ser digno de la alteza humana y merecedor de la bondad divina; ser fuerte y tener siempre en el alma el *sursum!* salvador; esa es la hermosa acción; esa es la norma.

[...]

Y sobre todo, oh escritores! es obra de bien el no ser los predicadores de la tumba.

Bendito sea aquel que siempre anuncia la aurora.

¿Acaso porque sufres tienes derecho a emponzoñar el mundo con tus dolores?

Escritores, el primer deber es dar a la humanidad todo el azul posible.

Guerra a lo negro.

Azul! Azul! Azul! (1938, 6)

Los artistas deben ser idealistas, y como hemos comprobado al dialogar sobre la *religión del arte* de Darío, hay una confluencia entre el arte y la religión en ese sentido. Ese concepto, que ya se expresaba en sus cuentos escritos en Chile<sup>69</sup>, le lleva a argumentar la tendencia religiosa e idealista en el pueblo (“Sursum”, *La Tribuna*, 4-XII-1893) (1938, 28-30), y a lamentar el “desapego del ideal” en las pinturas exhibidas en el Salón del Ateneo (“El Salón”, *La Prensa*, 21-X-1895): “Al recorrer el Salón, hay, con todo, que lamentar algo, y es ello un triste desapego del ideal: señaladas excepciones —dos o tres— nos dan el sentimiento de una ascensión; la mayor parte camina buenamente sobre la tierra; la inspiración —o el oficio— encuentra su campo en eternos asuntos

---

<sup>68</sup> A propósito de la simbología del color azul en los modernistas, véase Schulman (1966).

<sup>69</sup> Se trata de “El pájaro azul”, “El velo de la reina Mab”, entre otros.

de todos los días; [...]” (Caresani 2015, 150). En esta reseña Darío critica a los artistas del Salón que se conforman con representar objetos cotidianos y corrientes:

No es exigir que entre nosotros se haga “pintura intelectual”; pueden estar tranquilos los que temen una invasión de decadentes; esos vértigos peligrosos no atacan sino cuando se ha llegado a ciertas alturas. Lo que sí sería la señal del *sursum*, es que en lugar de la persecución de tantos vulgares asuntos de la vida diaria, en lugar de invariables marinas y usadísimos géneros, se buscase un campo más elevado, mayor distinción; —que el alma personal anime la tela con la magia del estilo, que la composición se ennoblezca, que la síntesis se abarque con mirada superior. (151)

Su idealismo es una aspiración a lo esencial, concebido por una “mirada superior”, que está oculto debajo de las apariencias cotidianas. Podríamos decir que su origen se encuentra en la idea de Kant y sus discípulos. Sin embargo, intentaremos, más que pensar en la influencia del alemán sobre la idea dariana, examinar las consecuencias aportadas por el idealismo alemán en el arte occidental, y encontrar los vínculos entre ellas y la idea de Darío. Se trata de los cambios conceptuales que, en el ámbito del arte, causaron una tendencia a alejarse de la representación mimética e ir hacia la presentación de imágenes autonómicas.

Los principios del idealismo de Kant, junto al desarrollo de las investigaciones científicas sobre la percepción humana<sup>70</sup>, causaron la duda contra la tradicional dicotomía de la Realidad-Exterior y el Observador-Interior en la primera mitad del siglo XIX. Los artistas empezaron a cuestionar la *representabilidad* del mundo: si lo que vemos no es la esencia de las cosas, ¿cómo representarlas en el arte? <sup>71</sup> Y para los poetas en concreto: ¿qué relación existe entre las palabras y el mundo? A este respecto, Rémy de Gourmont, en su ensayo “L’idéalisme” (1892)<sup>72</sup>, ofrecía una

---

<sup>70</sup> Véase Crary (2002, 133-144).

<sup>71</sup> El nuevo problema de cómo representar un mundo altamente tecnificado también fue significativo para los artistas. Especialmente en el caso de Baudelaire, el concepto del pecado original que procedió de la idea anti-revolucionaria de Joseph de Maistre fue el fundamento de su aspiración a la artificialidad (Abrams 1984, 120-124). En Baudelaire, la artificialidad es la antítesis de la naturaleza corrupta, es decir, el sinónimo de lo sobrenatural incorrupto.

<sup>72</sup> Se publicó en *Entretiens politiques et littéraires*, no. 25, el 1 de abril de 1892. Es mencionado en la

explicación valiosa para nuestro argumento:

Las consecuencias lógicas de estos aforismos [relacionados con el idealismo de Kant] son claras: sólo conocemos nuestro propio entendimiento, es decir, nosotros mismos somos nuestra única realidad, el mundo especial y único que el yo detenta, vehiculiza, deforma, agota y recrea según su personal actividad. Nada se mueve por fuera del sujeto cognoscente. Todo lo que pienso es real; la única realidad es el pensamiento. (2007, 254)

A saber: dentro de la concepción idealista del mundo, la subjetividad asume plenos poderes.

En la práctica del arte, el idealismo se mostró como una tendencia de alejarse a la mimesis, principio del arte occidental desde la *República* de Platón y la *Poética* de Aristóteles. Cuando el romanticismo rompió con la imitación neoclásica del modelo trascendental de la belleza, la subjetividad del artista se hizo la causa predominante de la creación. La nueva atención hacia el sujeto aumentó el interés por el acto de crear y, curiosa y paradójicamente, en su extremo los artistas llegaron a aspirar una obra autonómica en cuya cognición no interviene ningún sujeto humano. Si se enfoca el arte plástico en París, se verá que la *Grande Odalisque* (1814) de Dominique Ingres es famosa por tener tres vértebras de sobra, es decir, tiene elementos que se desviaban de la imitación de la naturaleza. La tendencia afectó al impresionismo y se extremó en los vanguardismos como en la pintura abstracta de Wassily Kandinsky, en la que se realizó una total autonomía de la percepción sensorial y semántica. La poesía conoció una transición similar. Como argumentaron T. S. Eliot y M. H. Abrams, el foco de creación, que fue el poeta en el romanticismo, más tarde se trasladó al procedimiento creativo —estilo, forma, técnica—<sup>73</sup>, y finalmente al poema mismo, cuya consecuencia es la *poésie pure* de Mallarmé y Valéry, aspiración de una autosuficiencia sin ninguna referencia a la experiencia humana (Abrams 1984, 136-140;

---

crónica dariana “La Francia que piensa. Rémy de Gourmont” (*La Nación*, 10-IX-1904).

<sup>73</sup> La clave teórica fue la idea de Poe manifestada en “The Philosophy of Composition” (1846) y “The Poetic Principle” (1850). Sus teorías, especialmente la teoría de la deliberación, fueron presentadas en Francia por Baudelaire en la década de 1840 y causaron un aumento de la autoconciencia hacia el acto de componer.

Eliot 1949, 337-342).

Darío también se enfrentó a la cuestión de la representabilidad del mundo. Quiso que sus palabras significaran una esencia primordial a la que no se alcanzara en una cognición normal. Llamó el “sueño” o “ensueño” al estado en el que la percepción humana se orienta hacia lo ideal. Es evidente que su deseo coincide con la poética del simbolismo al que admiraba especialmente en su etapa argentina, puesto que el simbolismo pretende, en primer lugar, representar lo esencial por medio de los símbolos que proceden de la conciencia subjetiva del poeta, entrelazándolos para superar el límite del sentido cotidiano de los mismos. Moréas decía en su famoso manifiesto simbolista:

Enemiga de los preceptos, de la declamación, de la falsa sensibilidad y de la descripción objetiva, la poesía simbólica busca vestir la Idea de una forma sensible que, no obstante, no sería en sí misma su meta, sino que, sirviéndose de ella para expresar la Idea, la mantendría sujeta a esta última. La Idea, a su vez, de ningún modo debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías externas; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar nunca a la configuración de la Idea en sí misma. (2007, 247)

Sin embargo, si se sitúa tanto al simbolismo francés como al intento dariano dentro del proceso que arriba hemos trazado, se ve que esa coincidencia no solamente proviene de la influencia teórica del simbolismo. El simbolismo fue el último avatar de la mimesis (Abastado 1984, 88), y otras tendencias que aparecieron anteriormente, tales como *L'art pour l'art* y el refinamiento formal del parnasianismo, también pueden encontrar su posición dentro de la evolución del antimimetismo, como parte de la búsqueda en torno a la representabilidad del arte<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> *El arte por el arte* empezó como una objeción contra el utilitarismo burgués y el romanticismo que perseguía la eficacia social de la literatura debido a la elevación de la humanidad en la Revolución Francesa. Por ello, al principio no se trataba de la concepción ontológica del arte —véase el prefacio de la *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile Gautier—. Sin embargo, posteriormente en su forma radical, se convirtió en una estética que transformaba el fundamento de la concepción artística, como se ve en Mallarmé y Valéry. El parnasianismo pretende la descripción objetiva de las cosas, oprimiendo la expresión romántica de las emociones. Se parece al realismo, otro modo de mimesis, en cuanto a su aspiración a la objetividad, pero su rigurosidad en forma y técnica da lugar al valor

Darío repara en la cuestión del idealismo, el refinamiento formal y el modo de representación en sus diferentes críticas literarias y artísticas:

*En casa del ocultista*, de Demetrio Bikelas, es una conmovedora historia. Podría llamarse realista a este autor por la exactitud de su pintura y la manera como presenta los menores detalles de las cosas. Pero al mismo tiempo una suave idealidad alumbra los cuadros; y se adivina en el novelista el alma de un poeta. (1938, 53-54) (“Literatura griega contemporánea”, *La Nación*, 18-III-1894)

[E]l poeta no debe sino tener, como único objeto, la ascensión a su inmortal sublime paraíso: el Arte.

[...]

Para mí, el poeta tiende por una parte a la naturaleza, y entonces confina con los artistas plásticos; por otra se junta con los sacerdotes, y entonces sube hacia la divinidad. De allí el símbolo, que manifiesta la idea con el encanto de la forma, y está animado por un vago y poderoso misterio. (1938, 64) (“De un libro de páginas íntimas. Rafael Núñez”, *La Nación*, 23-IX-1894)

La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades, ¿por qué no podrían adquirir las notas intermedias, y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia? (1938, 121) (“Los colores del estandarte, 1896)

Asimismo, cita los discursos europeos relacionados con el problema del idealismo y la representabilidad del mundo en varias ocasiones. Por ejemplo, “Gabriel D’Annunzio” (*Revista de América*, no. 2, 5-IX-1894) es una respuesta al tratado del escritor inglés Richard Le Gallienne, *The Religion of a Literary Man* (1893). Según Le Gallienne, la especial atención a la forma del arte llamado decadente no es espiritualizador sino materializador, a pesar de que el sentido de la belleza es uno de los sentidos espirituales con los que se puede visualizar lo inmaterial (1893, 85-89)<sup>75</sup>. Ante esas palabras, Darío le responde afirmando que los llamados decadentes buscan las

---

autónomo de la palabra.

<sup>75</sup> Darío cita el siguiente fragmento de Le Gallienne que se encuentra en el capítulo IX del libro: “Curiously enough, in our own day, among what we call *décadent* artists, we find its influence not, as



manifestaciones del “alma universal” que se presenta más allá de su refinamiento formal:

Los llamados decadentes, es cierto, han consagrado gran parte de sus cuidados á los prestigios de la forma; mas no se han quedado solamente en el mundo marmóreo de la Grecia, tan caro á las escuelas académicas por lo que tiene de limitado, de lineal y de comprensivo. Han buscado por todas partes las manifestaciones profundas del alma universal; han visto en el Oriente un mundo de extrañas iniciaciones; han encontrado en el Norte una vasta región de sueños y de misterios; han reconocido proclamado la inmanencia y totalidad del Arte; han quitado todas las trabas que pudiesen encontrar las alas de la psique; han aspirado á la consecución de una fórmula definitiva y á la vida inmortal y triunfante de la Obra. (Carter 1967, XXXIX)

Igualmente, en la citada crítica del Salón del Ateneo de 1895, Darío coloca como epígrafe la frase de John Ruskin: “Painting, or art generally, as such, with all its technicalities, difficulties, and particular ends, is nothing but a noble and expressive language, invaluable as the vehicle of thought, but by itself nothing” (Caresani 2015, 148). La intención de Darío queda más clara cuando reparamos en la continuación del texto de Ruskin citado: “It is not by the mode of representing and saying, but by what is represented and said, that the respective greatness either of the painter or the writer is to be finally determined” (Ruskin 1903, 88) (*Modern Painters*, 1843, Chapter II)<sup>76</sup>.

Finalmente, merece la pena señalar que, en el contexto hispanoamericano, el idealismo suscitó el problema de la identidad nacional del arte en la época de la consolidación del Estado-nación. Es decir, mientras que el idealismo engendra las ideas e imágenes que no tengan referencia en el

---

one would have expected, as a spiritualising, but as a materialising, an actually degrading, influence” (Le Gallienne 1893, 89).

<sup>76</sup> El ensayo de Arthur Symons, “The Decadent Movement in Literature” (1893), al que Darío menciona en “Paul Verlaine” (*La Nación*, 10-I-1896), también trata de la cuestión del idealismo, la forma y el modo de representación: “What both seek is not general truth merely, but *la vérité vraie*, the very essence of truth—the truth of appearances to the senses, of the visible world to the eyes that see it; and truth of spiritual things to the spiritual vision. [...] And naturally, necessarily, this endeavor after a perfect truth to one’s impression, to one’s intuition—perhaps an impossible endeavor—has brought with it, in its revolt from ready-made impressions and conclusions, a revolt from the ready-made of language, from the bondage of traditional form, of a form become rigid” (Symons 1893, 859).

mundo material, el realismo directamente refleja el entorno del autor, y por lo tanto, se considera más propicio para la exaltación nacionalista. Y por medio de su idealismo, Darío se oponía a los que reclamaban que la obra del arte fuera una evidente muestra de su nacionalidad, de ahí que fuera objeto de crítica de los mismos. De este particular, trataremos en detalle en 2.7., con un enfoque en la idea del poeta sobre la originalidad literaria, y en el debate sobre el “arte nacional” que surgió en 1894 en el Ateneo entre Rafael Obligado, Calixto Oyuela y Eduardo Schiaffino.

### 2.5.2. El elogio de la música

Fijémonos brevemente en el vínculo entre el idealismo, la cuestión de la representación y el elogio de la *música*, extendido ampliamente en los discursos artísticos occidentales del siglo XIX, incluida la idea dariana, cuya famosa muestra es la mención de la “armonía verbal” y la “melodía ideal” en las “Palabras liminares”. El componente esencial de ese vínculo es la cualidad anti-mimética de la música, aparte de la influencia del pitagorismo y otros conceptos esotéricos, de la que trataron Erika Lorenz (1960), Raymond Skyrme (1975) y Cathy L. Jrade (1983), entre otros, en su argumento de la noción de la *música* en Darío<sup>77</sup>.

En el siglo XVIII, sobre todo en Francia, la música fue considerada como el arte inferior a la poesía y a la pintura, porque se compone de sonidos que no designan objetos concretos, al contrario de lo que se requiere en la estética mimética del neoclasicismo (Abrams 1971, 92; Berlin 2001, 127-129). En el siglo XIX, en cambio, su ambigüedad en la representación y su dependencia de la temporalidad se estimaron como la forma por antonomasia del anti-realismo. Fueron los románticos alemanes, tales como Christian Friedrich Michaelis, discípulo de Kant, los poetas Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder, y E. T. A Hoffmann, quienes expresaron las

---

<sup>77</sup> A propósito de la “melodía ideal” de Darío, Lorenz advirtió que había dos connotaciones en su concepto de la “idea”: una es equivalente al “pensamiento”, que presenta un aspecto temporal, fugaz, y otra es el ser formador original de las cosas, que se fundamenta en una perspectiva intemporal, derivada de la idea platónica (1960, 103). Skyrme y Jrade repararon en esta segunda connotación y demostraron la influencia del pitagorismo y otros conceptos esotéricos sobre la idea dariana, aprendidos mediante su lectura de *Les Grands initiés* (1889) de E. Schuré.

primeras fascinaciones por la música como paradigma expresivo en la búsqueda de lo absoluto (Pinilla Burgos 2012). Desde allí en adelante, el elogio de la música es ubicuo en los textos teóricos decimonónicos de la poesía y el arte. Según Poe, es en la *música* donde el alma alcanza a la creación de la Belleza celestial:

It is in Music, perhaps, that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the Poetic Sentiment, it struggles—the creation of supernal Beauty. It *may* be, indeed, that here this sublime end is, now and then, attained *in fact*. We are often made to feel, with a shivering delight, that from an earthly harp are stricken notes which *cannot* have been unfamiliar to the angels. And thus there can be little doubt that in the union of Poetry with Music in its popular sense, we shall find the widest field for the Poetic development. (1902b, 274-275) (“The Poetic Principle”, 1850)

En las palabras de Walter Pater, se advierte claramente su atención a la cualidad anti-mimética de la música, en la que el asunto y la forma no se distinguen:

*All art constantly aspires towards the condition of music.* For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. (Pater 1986, 156) (*The Renaissance*, 1873)

Asimismo, se recuerda la función sugestiva de la música reiteradamente en la teoría del simbolismo:

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.  
[...]  
Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance !  
Oh ! la nuance seule fiance

Le rêve au rêve et la flûte au cor ! (Verlaine 1968, 326-327) (“Art poétique”, 1884)

Je dis : une fleur ! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l’absente de tous bouquets. (Ghil 1886, 6) (Stéphane Mallarmé, “Avant-dire” au *Traité du verbe*, 1886)

Sans paradoxe (le voit assez une conscience) pour l’Initié digne d’envie un Poème, ainsi, devient un vrai morceau de musique, suggestive infiniment et “s’instrumentant” seule : musique de mots évocateurs d’Images-colorées, sans qu’en souffrent en rien, que l’on s’en souvienne ! les Idées. (Ghil 1886, 30) (René Ghil, *Traité du verbe*, 1886)

Los llamados simbolistas persiguieron la *música* de dos maneras: primero, a través de las sensaciones fonéticas del verso —la propuesta de Verlaine—, y segundo, en un sentido más metafórico, mediante la correspondencia de las ideas evocadas en el conjunto del texto —la de Mallarmé—. Darío da importancia a las dos *músicas*, es decir, la “armonía verbal” y la “melodía ideal”, que conjuntamente representan un encuentro momentáneo de lo absoluto intemporal y la percepción fugaz de lo humano. Encuentra un mundo fugitivo alcanzado en la mente humana en la poesía de Mallarmé: “El poeta concentra en el instrumento del idioma humano las potencialidades de la música, creando en el ritmo un mundo fugitivo, pero que, en el instante de la percepción mental, se posee” (1938, 135) (“Stephane Mallarmé”, *El Mercurio de América*, X-1898). Y en su ensayo sobre la obra teatral de Richepin, afirma que la música es la lengua para representar las cosas invisibles, y que no hay nada que pase por la mente humana y sea irrepresentable:

Jean Richepin con su último libro dialogado nos trae a la memoria las obras teatrales irrepresentables de algunos poetas. Pero, ante todo, ¿hay obra irrepresentable? [...] Cuando el artista creador sale del escenario humano y hace dialogar a los elementos o las cosas invisibles del ensueño o de lo infinito, hay una lengua que emplear: la música. [...] [N]o hay nada imaginable que no sea *representable*, desde el *Prometeo* hasta *Ubu, rey*. (1977, 32) (“Teatro quimérico. La reciente obra de Richepin. I”, *La Nación*, 24-I-1897)

## 2.6. Las escuelas del Fin de siglo

### 2.6.1. Estética acrática

Como hemos indicado antes, Darío evitó identificar la estética suya y la de la Joven América con cualquier escuela. La suya es una “estética acrática” (1983, 85) (“Palabras liminares” a *Prosas profanas*), cuyo principio es el individualismo. Según sus palabras de 1895, las escuelas tienen sentido solo hasta que se establezca el estilo de cada artista: “no olvide que las escuelas y cenáculos, si tienen razón de ser al comienzo de toda propaganda, se disuelven después, cuando la individualidad se impone” (1938, 82) (“Bajo relieves de Leopoldo Díaz”, *Revue Illustrée du Río de la Plata*, XII-1895). En su conferencia sobre Eugénio de Castro, proclama a los ateneístas la inutilidad de la clasificación de escuelas:

¿Simbolistas? ¿Decadentes? ¡Oh, ya ha pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por sutiles clasificaciones. Artistas, nada más, artistas a quienes distingue principalmente, la consagración exclusiva a su religión mental, y el padecer la persecución de los Dominicanos del utilitarismo; la aristocracia de su obra, que aleja a los espíritus superficiales, o esclavos de límites y reglamentos fijos. (2015, 399) (“Eugenio de Castro y la literatura portuguesa”, *La Nación*, 26-IX-1896)

De hecho, la frontera entre los llamados simbolistas y decadentes es ambigua, incluso en el contexto francés donde se cultivaron los dos conceptos. La comparatista armenio-estadounidense Anna Balakian observaba en su tratado del simbolismo: “¿Simbolista y decadente! Muchas veces las historias de la literatura parecen apuntar que ese famoso ‘y’ es en realidad un ‘o’. Pero el ‘y’ es más cierto que el ‘o’, y cualquier sugerencia de dualidad es una falacia. Una cosa no puede existir sin la otra” (1969, 104). Y como sostiene el crítico húngaro György M. Vajda, la decadencia puede considerarse no como una estética que se distingue del simbolismo, sino como un ambiente espiritual (“*Lebensgefühl*”) que marcaba la poesía del *Fin de siècle*, que en muchos casos se denominaba simbolismo (1984, 32-34). La declaración de “estética acrática” de Darío se corresponde con esa indeterminación congénita, que en realidad abarca diversas clases de

expresiones individuales:

¿Y quiénes son por fin los decadentes?

[...]

No tienen marca especial que los singularice como miembros de una escuela señalada. Unos parecen clásicos, como Moréas, que tiende a Racine, otros románticos depurados; otros salidos del naturalismo, como Huysmans, se hacen su lengua propia y se aíslan en un procedimiento inconfundible. Unos son insignes helenistas como Louys, o latinistas como Quillard; otros como Albert hacen a Francia el servicio de revelarles los secretos de la literatura del norte y otros se oficializan, y van a la *Revue des Deux Modes* [sic], como Wyzewa, o como Régner [...].

[...]

Ese grupo de artistas ha sido quien ha dado al mundo en estos últimos años el conocimiento de grandes almas geniales: [...]. A todos ellos guía la estrella de Belleza. (1938, 122) (“Los colores del estandarte”, 1896)

Por otra parte, es indudable que Darío se nutrió profundamente de la sensibilidad de los escritores generalmente considerados como simbolistas y decadentes. Varias de sus ideas que hasta aquí hemos observado —el arte como antítesis a la modernidad burguesa, la religión del arte, la aristocracia intelectual y el idealismo— son procedentes de ellos. Por lo tanto, un examen de sus discursos en torno a los “simbolistas” y los “decadentes” nos permitirá calibrar cómo se han formado sus propias visiones en contacto con las corrientes de la época, aunque el acto mismo de clasificar no tuviera sentido para él. Se verá que su actitud no es solo reservada ante los dos conceptos, sino también es determinada por las connotaciones de los términos con los que se denominaban.

### 2.6.2. El simbolismo

Si nos remontamos a los años anteriores a la llegada de Darío a Buenos Aires, encontramos dos artículos suyos que contienen una clara referencia al simbolismo. El primero es “Hija de su padre. A Narciso Tondreau” (*La Libertad Electoral*, Santiago de Chile, 13-VII-1888): “Parece que

ese poeta rubio [Mendès], decadente y simbolista adora universalmente el eterno femenino” (1934, 214). Y el segundo es “Historia de un sobretodo” (*Diario del Comercio*, San José de Costa Rica, 21-II-1892): “¿Conocéis el nombre del gran poeta Paul Verlaine [...] Zola, Anatolio France, Julio Lemaitre, son apasionados suyos. Toda la juventud literaria de Francia ama y respeta al viejo artista. Los decadentes y simbolistas le consultan como a un maestro” (1950a, 845-846). Son meras menciones: no hace una indagación profunda de la estética simbolista en ninguno de los dos artículos. En 1913, Darío recordará su desconocimiento del simbolismo en su época de *Azul...*: “El origen de la novedad [de *Azul...*] fué mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América” (1950a, 195-196) (“*Azul...*”, *La Nación*, 6-VII-1913).

Su viaje a París y la “biblioteca del simbolismo”<sup>78</sup> que obtuvo allí contribuyeron significativamente a su comprensión del simbolismo, como si fuera una iniciación: “Mi sueño, ver París, sentir París, se había cumplido, y mi iniciación estética en el seno del simbolismo me enorgullecía y me entusiasmaba...” (1950a, 291) (“Jean Moréas”, *La Nación*, 1-X-1903). Su nuevo conocimiento se observa visiblemente en su artículo “Poetas jóvenes de Francia. Jean Moréas” (*La Nación*, 21-VIII-1893), publicado ocho días después de su llegada a la capital argentina. Al revisar el impacto que causó el manifiesto de Moréas<sup>79</sup>, repara en las evoluciones y las continuidades de la literatura francesa después del romanticismo, donde, en realidad, la estética simbolista existía antes de la declaración oficial de Moréas:

Al poco tiempo apareció en el *Figaro* un manifiesto de Moréas. Fue la declaratoria de la evolución, la anunciación “oficial” del simbolismo. Los simbolistas eran para los románticos rezagados y para el naturalismo, lo que el romanticismo para los pelucas de 1830. ¿Pero no eran ellos, los de la joven falange, nietos de Víctor Hugo?

Ese célebre manifiesto en que aparecían declarados los principios del simbolismo, el organismo de la naciente escuela, su ritual artístico, su teoría, sus intentos y sus esperanzas, fue

---

<sup>78</sup> Véase 1.1.

<sup>79</sup> “Un manifeste littéraire. Le symbolisme” (*Le Figaro. Supplément littéraire*, 18-IX-1886).

analizado y combatido por Anatole France, con la manera magistral y la superior fuerza que distinguen a ese escritor. Moréas respondiéndole, en unas cuantas líneas, con caballeresca cortesía, manteniendo, buen paladín, sus ideas. De esto hace ya algunos años. (2015, 76-77)<sup>80</sup>

También llama la atención su énfasis sobre el intervalo cronológico —“hace ya algunos años”—, lo que hace pensar que él ya mantenía cierta distancia con el simbolismo como escuela.

Después del artículo sobre Moréas, no son muchas las menciones del simbolismo en sus publicaciones de la etapa argentina. Los que citamos a continuación son los únicos ejemplos que hemos encontrado, curiosamente escasos si Darío publicó más de cien artículos en la misma etapa solo contando los de *La Nación*, y su contacto con el simbolismo francés fue un hito para el desarrollo de su poética:

*El Desesperado* [de Bloy] como obra literaria encierra, fuera del mérito de la novela, dos partes magistrales: una monografía sobre la Cartuja, y un estudio sobre el Simbolismo en la historia, que Charles Morice califica de “único”, muy justamente. (2015, 174) (“Los raros. León Bloy”, *La Nación*, 15-IV-1894)

[Tailhade] Fue de los primeros iniciadores del simbolismo. Vive en su sueño. Es raro, rarísimo. ¡Un poeta! (2015, 235) (“Los raros. Laurent Tailhade”, *La Nación*, 4-VI-1894)

[Charles Morice] Es, entre la juventud literaria, uno de los maestros. Fué uno de los fundadores del simbolismo, después se separó del cenáculo. Ninguno de sus antiguos compañeros, a excepción de Barrés y Paul Adam, ha escrito obra más seria y trascendental que el autor *Littérature de tout à l'heure*. (1919b, 3) (“El sillón de Leconte de L'Isle. La juventud y la Academia. Lo que dijo Charles Morice. Verlaine y Zola”, *La Nación*, 7-I-1895).

Ha escrito un drama simbolista titulado *Madame la Mort*. La acción se circunscribe a una lucha desesperada del protagonista, entre la muerte y la vida. (2015, 297) (“Los raros. Rachilde”, *La Nación*, 14-II-1895)

---

<sup>80</sup> El debate entre Anatole France y Moréas se desarrolló en France, “Le symbolisme. Décadents et déliquescents. Simples observations sur un manifeste de M. Jean Moréas” (*Le Temps*, 26-IX-1886) y en Moréas, “Lettre de Jean Moréas à Anatole France” (*Symboliste*, 7-X-1886), ambos recopilados en Moréas, *Les premières Armes du symbolisme* (Paris: L. Vanier, 1889).



Su criterio [del pintor Ernesto de la Cárcova] es amplio y de lejana vista. Admira a los artistas del renacimiento moderno, tiene en gran veneración a simbolistas y místicos, Redon, Toorop, Denis; conoce a Max Klinger; y sobre todos, saluda como a un grande entre los grandes al formidable Schneider. (1938, 113) (“Artistas argentinos. De la Cárcova”, *El Tiempo*, 25-VI-1896)

Y si en Europa se ha estampillado con la estampilla de la decadencia a todos los que han salido de la senda vulgar y común, entre nosotros, en nuestra lengua, créalo el señor Groussac, el último gacetillero *boulevardier*, que escribiera con algún cuidado del estilo, sería un estupendo simbolista. (1938, 122) (“Los colores del estandarte”, *La Nación*, 27-XI-1896)

Como el rumor del día del carnaval se acerca, mi oreja de poeta lo ha escuchado y mi mano de poeta ha ido a buscar en el fondo de todas mis cosas, los mejores paramentos para mi musa. Me encuentro con un vestido viejo y con unos adornos viejos. No son ya de moda: son clásicos, son simbolistas, son decadentes; yo los miro sonantes y bellos como las campanas de oro y de plata del poema de Poe, aquellas campanas que él oía en trineo y que yo oigo ahora puras y claras desde el más oculto fondo de la aldea de mi corazón. (1938, 181-182) (“Preludios de Carnaval”, *El Tiempo*, 4-II-1897)

Después pude darme cuenta de su obra completa y no olvidaré cómo vi florecer el Luxemburgo, delante de su poema de melancólica luz y generoso simbolismo, el *Pauvre Pêcheur*, una concepción que me hubiese sido despertada por San Francisco de Asís y continuada por la elocuencia doctoral de Léon Bloy; la significación en el mundo de lo absoluto, de la pobreza, perfumada por la dilección de Jesucristo. (1938, 138) (“Puvis de Chavannes”, *El Mercurio de América*, XII-1898)

Se ve que el término *simbolismo* está escasamente utilizado para definir el carácter de una obra o artista —no aparece ni en las necrológicas de Verlaine publicadas en 1896, ni en las de Mallarmé publicadas en 1898<sup>81</sup>—. Los fragmentos sobre Bloy (1894) y Morice (1895) no son definiciones de su arte, sino pequeñas aclaraciones de hechos. En “Los colores del estandarte” afirma que el

---

<sup>81</sup> Se trata de “Paul Verlaine” (*La Nación*, 10-I-1896), “Paul Verlaine” (*Buenos Aires*, 19-I-1896), “Mallarmé. Notas para un ensayo futuro” (*El Sol del Domingo*, 13-IX-1898), y “Stéphane Mallarmé. Al director de El Mercurio de América” (*El Mercurio de América*, X-1898).

*simbolismo* es una estampilla, así como la *decadencia*. En este sentido, su actitud se diferencia de la de Arthur Symons, propagador inglés de las estéticas francesas en la década de 1890, pues la concepción de Symons se funda en los movimientos concretos, como se observa en sus obras “The Decadent Movement in Literature” (1893) y *The Symbolist Movement in Literature* (1899).

Darío prefirió usar el término *raro*, que representa la ausencia del código común, e intentó transmitir la manera propia de cada artista. Interpretó múltiples modos de creación, aunque pertenecieran a una tendencia ya pasada de moda, tanto para disfrutarlos, como para valerse de ellos en su propio arte a través del prisma de su propio gusto, tal como declaraba en los citados “Preludios de Carnaval”.

### 2.6.3. El decadentismo

En la citada semblanza de Moréas de 1893, Darío también dedica sus líneas a la observación de los llamados decadentes. Los decadentes son para él, ante todo, “enamorados de lo bello” y “voluntarios del Arte”, y su arte surgió como una reacción frente al arte romántico, parnasiano y naturalista:

Moréas ha tomado muchos rumbos antes de tomar la senda que hoy lleva. Él apareció en el campo de las letras, como revolucionario. Una nueva escuela acababa de surgir, opuesta hasta cierto punto a la corriente poderosa de Víctor Hugo y sus hijos los parnasianos; y en todo y por todo, a la invasión creciente del naturalismo, cuyo pontífice aparecía como un formidable segador de ideales. Los nuevos luchadores quisieron librar a los espíritus enamorados de lo bello, de la peste Rougon y de la plaga Macquart. Artistas, ante todo, eran, entusiastas y bravos, los voluntarios del Arte.

Tales fueron los decadentes, unidos en un principio, y después separados por la más extraña de las anarquías, en grupos, subexpuso, variados y curiosos cenáculos. Moréas, como queda dicho, fue uno de los primeros combatientes [...]. (2015, 74-75)<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Les Rougon-Macquart es el título colectivo que agrupa veinte novelas escritas por Émile Zola entre 1871 y 1893.

Después cita largamente la polémica en torno a los decadentes desarrollada entre Paul Bourde y Moréas en 1885<sup>83</sup>.

Paul Bourde se alzaba implacable en su burla, desde las columnas del *Temps*. Llamaba a los decadentes con tono de reproche, hijos de Baudelaire; dirigía sus más certeros proyectiles contra Mallarmé, Moréas, Laurent Tailhade, Vignier y Charles Morice; y pintaba a los odiados reformadores, con colores chillones y extravagantes perfiles. Todos ellos no eran sino una muchedumbre de histéricos, un club de chiflados. Las fantasías *escritas* de Moréas eran, según el criterio, sentidas y *vividas*. ¿El joven poeta quería ser Khan de Tartaria, o de no sé dónde en un bello verso? Pues eso era muestra de un innegable desorden intelectual. Moréas era un sujeto sospechoso, de deseos crueles y bárbaros. Además, los decadentes eran enemigos de la salud, de la alegría, de la vida, en fin. Moréas contestó a Bourde tranquila y bizarramente. Le dijo al escritor del más grave de los diarios que no había motivo para tanta algarada; que el distinguido señor Bourde se hacía eco de fútiles anécdotas inventadas por alegres desocupados; que ellos, los decadentes, gustaban del buen bifeack y del buen vino, y eran poco afectos a las caricias de la diosa Morfina; que preferían beber en vasos, como el común de los mortales, y no en el cráneo de sus abuelos; y que, por la noche, en vez de ir al sábado de los diablos y de las brujas, trabajaban. Defendió a la censurada Melancolía, de la Risa gala, su gorda y sana enemiga. “Esquilo, dijo: Dante, Shakespeare, Byron, Goethe, Lamartine, Hugo, los grandes poetas, no parece que hayan visto en la vida una loca kermesse de infladas alegrías”. Fue un gallardo campeón de las lágrimas. Después se ocupó de la exterioridad de las poesía decadente y expuso sus cánones. (75-76)

La respuesta de Moréas contra la crítica de Bourde debió de afectar a la forma en que Darío veía a los decadentes, puesto que Moréas, tras desmentir el estereotipo, sombrío y enfermizo, planteado por Bourde<sup>84</sup>, afirma que la esencia del arte de los decadentes es la búsqueda del

---

<sup>83</sup> “Les Poètes Décadents” (*Le Temps*, 6-VIII-1885) de Paul Bourget y la respuesta de Moréas “Les Décadents” (*XIXe Siècle*, 11-VIII-1885).

<sup>84</sup> Bourde escribió: “D’après les œuvres de l’école, et Floupette nous venant en aide, voici comment nous nous représentons le parfait décadent. Le trait caractéristique de sa physionomie morale est une aversion déclarée pour la foule, considérée comme souverainement stupide et plate. Le poète s’isole pour chercher le précieux, le rare, l’exquis. Sitôt qu’un sentiment est à la veille d’être partagé par un certain nombre de ses semblables, il s’empresse de s’en défaire, à la façon des jolies femmes qui abandonnent une toilette dès qu’on la copie. La santé étant essentiellement vulgaire et bonne pour les rustres, il doit être au moins névropathe. Un habitué du café de Floupette se glorifie d’être hystérique” (Moréas 1889, 15). Moréas a su vez escribió: “Que M. Bourde se rassure ; les décadents se soucient fort

“Beau”<sup>85</sup>. Para Moréas, el decadente no fue más que otro nombre del simbolista: “Les poètes décadents — la critique, puisque sa manie d’étiquetage es incurable, pourrait les appeler plus justement des *symbolistes*” (1889, 29-30).

A pesar de su simpatía por la estética de los llamados decadentes, la actitud de Darío está marcada por una repulsa hacia el término *decadente*, que se expresa varias veces en sus textos desde 1894. Por aquel entonces en Hispanoamérica, ese término se usaba frecuentemente para designar los artistas de la Joven América, en lugar de *modernista*, en la mayoría de los casos con matices despectivos<sup>86</sup>. Darío objeta repetidas veces a que él mismo y sus camaradas sean calificados de decadentes:

En el Ateneo se anuncia una próxima conferencia del doctor Calixto Oyuela, en la cual refutará las opiniones de Rafael Obligado sobre el arte nacional. Al mismo tiempo, me asegura un amigo del señor Oyuela que en dicha conferencia se atacará el movimiento nuevo que se advierte en la literatura americana, al cual movimiento llaman *decadente* sin que yo sepa hasta ahora por qué. Lo cierto es que los escritores jóvenes americanos buscan nuevas formas, y se consagran muy plausiblemente al cultivo del arte. (1970, 37-38) (“Tres fechas”, *La Razón*, 8-VII-1894)

Próximamente enviaré a *La Razón* el artículo anunciado sobre el poeta decadente —¡hay que usar la palabra!— Julio Laforgue, nacido en Montevideo, y tenido en Francia, entre la juventud

---

peu de baiser les lèvres blêmes de la déesse Morphine ; ils n’ont pas encore grignoté de fœtus sanglants ; ils préfèrent boire dans des verres à pattes, plutôt que dans le crâne de leur mère-grand, et ils ont l’habitude de travailler durant les sombres nuits d’hiver et non pas de prendre accointance avec le diable pour proférer, pendant le sabbat, d’abominables blasphèmes en remuant des queues rouges et de hideuses têtes de bœuf, d’âne, de porc ou de cheval” (1889, 26-27).

<sup>85</sup> “Les prétendus décadents cherchent avant tout dans leur art le pur Concept et l’éternel Symbole, et ils ont la hardiesse de croire avec Edgar Poë ‘... que le Beau est le seul domaine légitime de la poésie. Car le plaisir qui est à la fois le plus intense, le plus élevé et le plus pur, ce plaisir-là ne se trouve que dans la contemplation du Beau. Quand les hommes parlent de Beauté, ils entendent, non pas précisément une qualité, comme on le suppose, mais une impression ; bref, ils ont justement en vue cette violente et pure élévation de l’âme — non pas de l’intellect, non plus que du cœur — qui est le résultat de la contemplation du Beau” (1889, 27-28). La cita de Poe es tomada de “The Philosophy of Composition” (1846).

<sup>86</sup> Por ejemplo, cuando Darío visitó Córdoba en 1896, recibió la censura del periodista local Gil Guerra (José Menéndez Novella) que le tachaba de divulgador de la escuela *decadente* (Capdevila 1969, 101-111; Fernández 1998, 67).

literaria, como una de las más brillantes novedades. (1970, 43) (“Namuncura. La verbena de la paloma. Una promesa”, *La Razón*, 31-VII-1894)

El vulgo de las letras juzga que las escuelas llamadas decadentes por la estampilla periodística se distinguen por su formal superficialidad y su ligereza.

Este joven decadente [Ricardo Jaimes Freyre] —¡habrá que llamarlo así!— que sabe de historia y letras como muy pocos de nuestros viejos maestros, ha señalado en América una nueva senda para la crítica, [...]. (1970, 49) (“La Revista Americana”, *La Razón*, 12-VIII-1894)

Estas apreciaciones [de Richard Le Gallienne] por todo extremo injustas en quien conoce las tendencias, las ideas fundamentales de los buscadores de ideal que hoy en todo el mundo, y sobre todo en Francia, proclaman el reinado del Arte integral y soberano, debe sorprender á todos aquellos que hayan penetrado en el santuario de las escuelas modernas, estampilladas por el periodismo y por la crítica oficial con el sello de la Decadencia. (Carter 1967, XXXIX) (“Gabriel D’Annunzio”, *Revista de América*, no. 2, 5-IX-1894)

No entienden de la misa la media y salen a pontificar en periódicos y revistas contra los “decadentes”, sin comprender que la escuela así denominada ha tenido, según Enrique Panzacchi, en Víctor Hugo sus primeros indicios y tiene ahora, fuera del grupo francés, inteligencias de primer orden, como D’Annunzio en Italia y Eugenio de Castro en Portugal. (1970, 105) (“Impresiones teatrales”, *Buenos Aires*, 14-VI-1896)

¿Por qué tanto rechazo? Si bien es cierto que Darío detestaba el acto de clasificar, tampoco mostró una reacción tan negativa contra el término *simbolista*. No podemos hacer sino conjeturas, puesto que él nunca dio una explicación directa, pero probablemente, el problema radica en dos connotaciones del término que indicaremos a continuación, supuestas también en los reproches dirigidos a la estética dariana.

La primera es relativamente fácil de imaginar: el estereotipo del artista decadente opuesto a la moral tradicional, que planteó Bourde y negó Moréas: morboso, perverso, extravagante, histérico, morfinómano, apático, etcétera<sup>87</sup>. Aunque los llamados decadentes en algunos casos tenían un

---

<sup>87</sup> Por ejemplo, la idea de Calixto Oyuela expuesta en su conferencia “La raza en el arte” leída en el Ateneo de Buenos Aires el 15 de agosto de 1893, de la que Darío hace referencia en su artículo del 8 de

aprecio estético por tal clase de inmoralidad, Darío deseó distinguir su arte de esa imagen, porque veía la esencia del arte de los decadentes, antes que nada, en su modo de enfrentarse a la Belleza. En esto acordamos con Teodosio Fernández, quien encontró el motivo de la actitud de Darío dual hacia los decadentes en sus preocupaciones morales: “el arte —el culto de la belleza— nunca fue para él una religión sustitutoria, sino complementaria en la búsqueda compartida de la verdad y del bien, de la perfección, del progreso espiritual” (1998, 68).

La segunda connotación atañe a la cuestión de la concepción temporal en la que se fundamenta el término. Se trata de aquella sensación de que, como hemos mencionado en el apartado 2.1.3., el mundo se está alejando irreversiblemente del esplendor del pasado. Es una idealización del pasado y, a la vez, una desilusión hacia el presente y el futuro. La noción de decadencia existía desde la Antigüedad en diversos pueblos, pero se hizo una obsesión inminente en Francia en la época del Segundo Imperio, debido a la sensación de que el poder y el prestigio de la nación en el mundo declinaba (Swart 1964, XI). Călinescu resume el fondo político-social de los sentimientos de la intelectualidad francesa de la segunda mitad del siglo:

The opening line of Verlaine’s famous sonnet “Langueur” (1884)—“*Je suis l’empire à la fin de la décadence*”—sums up poetically the feelings of a significant section of the French intelligentsia, especially after the failure of the 1848 Revolution and, with increased dramatism, after France’s collapse in the 1870 Prussian War and the subsequent uprising that led to the ephemeral Paris Commune of 1871. (1987, 162)

Diversos aspectos del arte de la época, tales como el individualismo, el extremado refinamiento formal y la morbosidad, se interpretaron como consecuencia del declive social y se apellidaron de

---

julio arriba citado, no escapa de este estereotipo: “revientan en París cuatro escritores estrafularios, poetas de pura superficie, que han descubierto el secreto de serlo sin necesidad de tener alma ni buen sentido, que enarbolan como bandera y aceptan orgullosamente por mote lo que en todas partes donde hubo arte verdadero y gente cuerda pasó siempre por envejecimiento y anemia: la decadencia, y ya tenemos en ciertas partes de América (aquí *todavía* no, por fortuna) una insufrible plaga de decadentes imberbes. [...] El extravío de los decadentes consiste, no alejarse del Parnaso, sino en haberse dirigido a él, confundiéndole con un manicomio” (1915, 162).

*decadencia*, cuyo principal teórico es Paul Bourget, autor de los *Essais de psychologie contemporaine* (1883). Pero al fin al cabo, los franceses no tuvieron que pensar sino en *su* modernidad y *su* decadencia. Pudieron guardar felizmente el mapa del mundo en el que Europa es el centro y los otros lugares son las periferias, como dibujó Baudelaire en su poema “L’invitation au voyage” (1855):

Vois sur ces canaux  
Dormir ces vaisseaux  
Dont l’humeur est vagabonde ;  
C’est pour assouvir  
Ton moindre désir  
Qu’ils viennent du bout du monde. (1975, 53-54)

En ese sentido, la noción francesa de la decadencia —o de su reverso, el progreso— se abarca en una óptica monocular.

La situación hispanoamericana es diferente. Los intelectuales americanos del siglo XIX eran conscientes de que su patria era una periferia social, material, económica y cultural. Para Darío, el arte parisino de 1893 era el arte de un futuro. Cuando un futuro que se pretende alcanzar ya existe fuera de sí mismo, la concepción temporal, que era unilineal en Francia, se complica. El arte de Darío es una negación de la modernidad burguesa, pero también es una afirmación del futuro que es el arte parisino. Y la mirada de Darío se dirigía no solo al arte, sino también a la condición del mundo real. Tenía miedo al valor prevaleciente de la época, y conocía bien la desesperación del artista moderno —“Any where out of the world”—, pero dentro de ese miedo, proyectó una hermosa ilusión sobre su propio porvenir. Como hemos observado anteriormente, planteó la imagen del futuro, junto con la del pasado, como antítesis del presente. En Chile ya había cuestionado: “¿y hemos de ser nosotros, los poetas de América, tierra del futuro, los que debemos de cerrar los ojos delante de la auroral y sonriente esperanza?” (1934, 250) (“A propósito de un nuevo libro”, *La Época*, 16-XI-1888). En el artículo titulado “¿Ves venir algo, hermana mía?” (*La*

*Tribuna*, 26-IX-1893), escrito durante el trastorno de la Revolución de 1893 en Argentina, profetiza un final pacífico a través de la simbología del encuentro de una princesa encerrada en la torre y un caballero, empleada también en *A. de Gilbert* (1890). La República Argentina es “bella, opulenta de libertad y de progreso”, mas “como todas sus hermanas de América, es perseguida por el feo Ogro negro de las guerras fratricidas” (1938, 10-11). Frente a la interrogación de la princesa sobre el futuro —“¿Ves venir algo?”—, Darío descarta todas las posibilidades funestas que evocara el “poeta decadente”:

Puede verse venir la anarquía, loca amazona, sobre un caballo sin freno.

El heraldo vestido de luto que anuncia el duelo de los hogares. [...]

[...]

No, Dios eterno! Eso no será.

No es el pueblo argentino el que se abre sus propias venas, como el poeta decadente.

Desea el patriota y ore el hombre de fe: que lo que vea venir la princesa sea el caballero de la divisa azul y blanca, que traiga en sus manos el feliz anuncio de la paz. (11)

La esperanza, que también es el tema de la “Sonatina” (1895) y de los poemas de *Cantos de vida y esperanza*, no fue compatible con la noción de decadencia que connota un declive irreversible.

Por eso, Darío expresó un rechazo categórico contra el término *decadente*.

## 2.7. El dilema de la originalidad

### 2.7.1. *Qui pourrais-je imiter pour être original ?* : “Los colores del estandarte” (1896)

La *originalidad* de Rubén Darío siempre ha sido un tema polémico, precisamente porque sus obras y actividades actuaron como mediadoras entre la literatura en español y las corrientes artísticas extranjeras. Es evidente que su obra no es original, si entendemos la originalidad como una plena novedad. Se traslucen en ella fuentes temáticas ajenas, algunas de las cuales rastreó minuciosamente Arturo Marasso, para la investigación de su obra, *Rubén Darío y su creación poética* (1934). Con respecto a la métrica, Darío es el poeta de idioma español que utilizó un



repertorio métrico más rico y variado, pero en realidad son pocos los versos de su propia invención (Navarro Tomás 1982, 201). Los críticos, a pesar de ello, han justificado su originalidad, viéndola en su modo de fusionar fuentes ajenas y diversas. Ángel Rama calificó la forma de la creación de Darío de imitación *aplicada* contrastada con la imitación *directa*, valiéndose del vocablo de Manuel Ugarte (1983b, 16). Según Rama, Darío y los modernistas, mediante la imitación *aplicada* del recurso literario universal, “lograron traducir en su obra una conciencia personal y cultural americana” (16).

Como hemos argumentado en la Introducción, Darío y sus contemporáneos abordaron la cuestión de *qué es la poesía* en el cruce de dos contextos, uno general del mundo occidental y otro propio de Hispanoamérica: *¿cómo debe ser el arte americano?* El precepto de la originalidad —que el artista tenga el origen de las fuentes de su creación no en el modelo transcendental sino en sí mismo—, deriva del primer contexto desde la época del Romanticismo en adelante, pero a finales del siglo XIX en América, se habló de la originalidad artística especialmente dentro del segundo contexto, como un problema colectivo. No se trataba solamente de la originalidad de un artista individual, sino también de la originalidad del arte americano en relación con el arte extranjero.

Fue la época de la consolidación del estado-nación. Para reforzar lo que Benedict Anderson llamó la “comunidad imaginada”, se buscaban los fundamentos de la conciencia común con los que se pudiera identificar el pueblo<sup>88</sup>. La razón por la que se intensificaron los debates sobre el “arte nacional” en el Ateneo de Buenos Aires en 1894 fue, por una parte, porque los intelectuales y artistas quisieron que el arte representara de alguna manera esa búsqueda de la identidad en el arte, y por otra parte y a la inversa, porque algunos desearon que el arte mismo también fuera el fundamento de la identificación común. ¿Qué es la identidad argentina? ¿Qué es la forma propicia del arte argentino? ¿Cómo el arte argentino debería relacionarse con el arte extranjero? Después

---

<sup>88</sup> Al explicar el surgimiento del nacionalismo en las Américas, Anderson señala que, a diferencia de los estados europeos, el idioma nunca fue una cuestión en las primeras luchas por liberación nacional en las Américas, porque no fue elemento que les diferenciara de sus metrópolis imperiales respectivas (2006, 49).

veremos que Rafael Obligado, Calixto Oyuela y Eduardo Schiaffino se pronunciaron sobre esas cuestiones desde distintos puntos de vista, en sus respectivas conferencias celebradas en el Ateneo.

Cuando *Clarín* dirigió una crítica dura contra Darío a propósito de su “imitación” de la literatura francesa en 1893, Darío, aunque pronunció una objeción, se abstuvo de responder al respecto. Darío tampoco participó en la polémica en torno al “arte nacional” en 1894. Evidentemente se interesaba en ella, pues se halla una mención de la conferencia de Oyuela que iba a darse el mes siguiente en su artículo “Tres fechas” (*La Razón*, 8-VII-1894). Insinuó su discrepancia, pero no profundizó sus ideas:

En el Ateneo se anuncia una próxima conferencia del doctor Calixto Oyuela, en la cual refutará las opiniones de Rafael Obligado sobre el arte nacional. Al mismo tiempo, me asegura un amigo del señor Oyuela que en dicha conferencia se atacará el movimiento nuevo que se advierte en la literatura americana, al cual movimiento llaman *decadente* sin que yo sepa hasta ahora por qué. (1970, 37-38)

Tuvo que enfrentarse a las mismas cuestiones dos años después, cuando Paul Groussac, que para él fue precisamente “quien me enseñó a escribir, mal o bien, como hoy escribo” (1938, 120), le atacó su modo de asimilar la literatura francesa en una reseña de *Los Raros* (“Los Raros”, *La Biblioteca*, XI-1896). Es bien conocida la respuesta de Darío en “Los colores del estandarte” (*La Nación*, 27-XI-1896) de que imitaba “a todos” para ser original.

Groussac relaciona el concepto de la originalidad con el de la autoctonía. Para Darío, la originalidad y la autoctonía son dos conceptos distintos. Las posturas de Darío y Groussac equivaldrían a lo que generalmente se denomina “los debates sobre el criollismo/nacionalismo versus el modernismo-cosmopolitismo [sic]” (Browitt 2010, 242). Pero esa calificación comporta un tono simplificador, que podría llevarnos a la idea de que el *criollismo/nacionalismo* fuera el intento de una plena autonomía del arte americano, exenta de todas las interferencias del arte extranjero, y el *modernismo/cosmopolitismo* el desinterés o rechazo de todos los elementos

concernientes a la identidad americana y a su tradición.

En realidad, tanto Darío como Groussac albergan una ambigüedad entre esos dos extremos. Groussac interroga “si la imitación del neo-bizantinismo europeo puede entrañar promesa alguna para el arte nuevo americano, cuya poesía tiene que ser, como la de Whitman, la expresión viva y potente de un mundo virgen, y arrancar de las entrañas populares, para no tornarse la remedada cavatina de un histrión” (1916, 156), y siguiendo su teoría de lo autóctono, sentencia: “El arte americano será original — o no será” (156). Pero en otro artículo suyo, demuestra su aceptación resignada de la inevitabilidad de que el arte americano sea un reflejo del arte europeo:

Es, pues, necesario partir del postulado que, así en el norte como en el sur, durante un período todavía indefinido, cuanto se intente en el dominio del arte es y será imitación. [...]

Siendo, pues, un hecho de evidencia que la América colonizada no debe pretender por ahora a la originalidad intelectual, se comete un abuso de doctrina al formular en absoluto el reproche de imitación europea, contra cualquier escritor o artista nacido en este continente. (Groussac 1916, 158) (“Prosas profanas”, *La Biblioteca*, I-1897)

La postura de Darío no es menos ambivalente. ¿En qué consiste esa originalidad separada del concepto de la autoctonía? Además, ya sabemos que tampoco despreciaba la tradición, y que el arte propio de América era una de sus mayores aspiraciones. Dice respondiendo a Groussac:

Estamos, querido maestro, los poetas jóvenes de la América de lengua castellana, preparando el camino, porque ha de venir nuestro Whitman, nuestro Walt Whitman indígena, lleno de mundo, saturado de universo, como el del norte, cantado tan bellamente por “nuestro” Martí. (1938, 123)

¿Realmente puede existir, como plantea Groussac, un arte puramente americano en la edad en la que la cultura, así como otros productos materiales, va sometiendo cada vez más a la interdependencia transnacional, a medida que el capitalismo arrasa mercado local que antes bastaba a sí mismo? Es dudoso. La respuesta de Darío será, entonces, una propuesta de solución

para esa edad contradictoria. Intentaremos indagar el mecanismo, por decirlo así, de la idea de Darío respecto a la originalidad, mediante el cual él pudo presumir de *imitar a todos para ser original* y compaginar su gran deseo de asimilarse a las corrientes francesas y su aspiración hacia una identidad americana. El resumen de los debates sobre el “arte nacional” de 1894 nos servirá para evaluar los matices que contiene la idea dariana en el marco del contexto local y temporal.

### 2.7.2. El debate sobre el arte nacional de 1894

Los temas relativos ya se habían planteado antes de 1894. En 1891, Rafael Obligado pronunció un discurso titulado “Fuentes del arte nacional”<sup>89</sup> para reprender el “afán por la imitación” que se notaba en la cultura argentina y promover “un arte suyo en lo esencial, con carácter determinado, con rasgos fisonómicos inconfundibles, con personalidad propia” (1976, 24). En 1892, Oyuela publicó el artículo “El criollismo de Obligado”, en el que también trata de la cualidad nacional del arte<sup>90</sup>.

Lo que dio pie a la polémica de 1894 fue la conferencia de Obligado titulada “Sobre el arte nacional”. Fue leída en el Ateneo el 28 de junio, y después se publicó en *La Nación* el 30 del mismo mes y “desató opiniones de diverso tono, de adhesión y rechazo, artículos disputadores y un par de nuevas conferencias en respuesta a la primera piedra arrojada por Obligado, que si no fue la del escándalo, fue, sí, la manzana erística” (Barcia 1976, XXVIII). Schiaffino y Oyuela dieron sus conferencias el mismo año en el Ateneo respondiendo a Obligado: “Cuestiones de arte” por

---

<sup>89</sup> Fue el discurso dado el 30 de agosto de 1891 por el presidente del jurado en el certamen hispano-americano de la Academia Literaria del Plata.

<sup>90</sup> “Lo *argentino* no es en realidad más que un conjunto de elementos europeos, y muy principalmente españoles, y más especialmente andaluces, bañados en el ambiente y modificados por el curso de la vida en este pedazo de América” (1915, 304). Partiendo de esta definición de la identidad argentina, concluye de forma siguiente a propósito de la debida forma de la literatura en Argentina: “Y así, nuestra literatura nacional, si ha de ser sincera (y de otro modo no sería nacional), no es ni puede ser otra cosa que una región autónoma del gran imperio literario castellano, como la literatura de los Estados Unidos no es ni puede ser otra cosa que una región autónoma del gran imperio literario inglés” (304).

Schiaffino del 16 de julio y “La raza en el arte” por Oyuela del 15 de agosto<sup>91</sup>, publicadas en *La Nación* el 29 de julio y en *El Correo Español* del 19 al 21 de agosto, respectivamente.

La propuesta de Obligado es, en principio, referente a la elección del tema del arte. Critica la actitud imitativa de algunos escritores ante las estéticas francesas, haciendo mención del nombre de Darío. En su opinión, ellas son productos de idiosincrasias locales de Francia, y en América, “el arte para llamarse nuestro, poseer alguna trascendencia y ser fuerza eficiente en la formación de la nacionalidad, debe emprender senderos propios, ser grito de nuestros dolores, esplendor de nuestras bellezas, himno de nuestras glorias y carne de nuestra carne” (1976, 43). Para Obligado, la solución para cumplir ese propósito es una clase de realismo. “Arte nacido en presencia de una naturaleza nueva, de costumbres singulares, de héroes legendarios, de una epopeya más grande en el espacio y en las consecuencias que otra lengua, puesto que crea tantas naciones como triunfos consigue, debe contener en sí mismo estos elementos” (43). Por consiguiente, el pueblo argentino, compuesto de las personas de diversas descendencias, “cosmopolita”, debe aprovechar la virgen naturaleza americana, que es “el tesoro que bastaría para rejuvenecer el arte y darle originalidad profunda” (44).

Schiaffino se opone a la afirmación de Obligado de que la elección del tema marca el sello nacional. Para él, la manera que propone Obligado es una imposición artificial: ella no da a luz al arte natural y espontáneo, que “ha sido el único arte nacional posible” (1933, 354). La nacionalidad de la obra artística depende de “la fisonomía moral de su autor” (357). Por eso, “[s]in recurrir a ninguno de esos estimables ingredientes [introducidos heterónomamente], el primer artista que haya experimentado hondamente en su ser moral la influencia del medio [...] nos dará la expresión representativa del alma argentina ante la naturaleza, trátase de lo que se trate en materia de tema” (355).

Oyuela recalca la importancia de la “raza” más que el marco de la “nación”, como el elemento

---

<sup>91</sup> “La raza en el arte” de Oyuela fue la conferencia de inauguración del nuevo local del Ateneo en el edificio Nuevo Banco Italiano, a la que por primera vez asistieron damas (Arrieta 1959, 446).

más importante en la producción de una obra artística. La raza es cierto tipo común consolidado por determinadas regiones, climas e historias. A su parecer, “el patriotismo ardiente de Obligado no tiene objeto real y vivo al cual referirse” (1915, 152), porque todavía no existe lo verdaderamente argentino, original y nuevo, sin imitaciones europeas de ningún género. Por eso, proclama el respeto al arte del pasado: “Sería, pues, mil veces preferible aconsejar a los jóvenes escritores que, en vista del mal momento que les ha tocado en lote, y no pudiendo dar caza a lo futuro, se atengan a lo pasado, al tipo antiguo, marmóreo, si se quiere, pero de gran relieve y hermosura, y con un puesto glorioso conquistado en el mundo” (160). Se trata, sobre todo, de la tradición de la raza hispana. El respeto a la tradición es “el gran antídoto” (163) contra los perjuicios que implican las imitaciones de las modas artísticas extranjeras.

La terminología y la visión de cada uno están guiadas de alguna manera por una teoría determinista a lo Taine a la hora de explicar el *origen*, o la causa, del arte argentino. La premisa de Taine en su historia del arte es la de que la obra artística es determinada por las tres causas exteriores: la *raza*, el *medio* y el *momento* (1900, 20-29)<sup>92</sup>. Sin embargo, la diferencia de perspectiva entre los tres queda visible ante la composición cosmopolita del pueblo argentino. Para Obligado, la representación realista de objetos y hechos existentes, “natural producto del medio”, es la única manera de encontrar el origen del arte argentino, porque actualmente no existe una raza única. El cosmopolitismo demográfico es una condición perjudicial, y Argentina tiene que superar ese caos valiéndose del medio que representa el carácter nacional<sup>93</sup>. Oyuela también es atento a la inexistencia de una raza única, pero aún quiere preocuparse por la raza. Según su concepción purista, las razas existentes persisten sin transformarse, aunque se encuentren mezcladas en un

---

<sup>92</sup> La *raza* quiere decir los instintos y las facultades innatos y hereditarios. El *medio* consta de las condiciones físicas como el clima y las circunstancias sociales y políticas. El *momento* significa las obras acumuladas del pasado.

<sup>93</sup> “Nos consolamos diciendo que somos un pueblo cosmopolita, ¡como si los pueblos grandes pudieran serlo jamás! La capital de la República, más que otro alguno, lo es en cierta esfera social, lo es en el comercio; mas éste es un mal transitorio y es un dolor... pero que como aquel que apostrofó el poeta, no tiene nada de eterno. Buenos Aires, como Londres es inglés, volverá a ser genuinamente argentina, y la nacionalidad toda acentuará su carácter según el medio en que se desarrolla” (1976, 45)

mismo lugar. Su solución para dar una cualidad nacional al arte argentino es, por consiguiente, la imposición del sello español tradicional sobre diversas razas<sup>94</sup>.

Únicamente Schiaffino no aborrece el pueblo cosmopolita. La era cosmopolita es, para él, “la causa determinante de la selección de una raza destinada por la suerte a mayores designios” (1933, 355). Piensa de tal manera, porque siente una repulsa contra lo que E. H. Gombrich definió como “colectivismo histórico” (1991, 54) que resuena en la teoría de Taine, por el cual el arte no es tanto obra de artistas particulares como expresión del espíritu nacional<sup>95</sup>. Cuando pensamos en la originalidad del arte, este colectivismo entraña el problema de que la originalidad del artista individual queda anulada. Schiaffino, en cambio, ve la causa el arte nacional en cada individuo. El arte, surgiendo de lo individual, resulta lo colectivo: “comienza plausiblemente en alguna manifestación individual—cuya originalidad no será ni discutida a fuerza de ser invisible, apenas apreciable para la posteridad misma—, y acaba por afirmarse colectivamente en una escuela, representativa a su tiempo de la nación y de la raza” (354). La idea de Schiaffino es curiosamente contradictoria, pues a pesar de su individualismo, no deja de mostrar su apego a las sustancias colectivas, como la nación, la raza y la generación<sup>96</sup>. El dilema entre el individualismo y el colectivismo tampoco es único en Schiaffino, sino que también lo manifiestan las palabras de conclusión de Oyuela: “Así entiendo yo el arte nacional entre nosotros. Arte de nuestra raza española, [...]: arte, en suma, bien nacido, hijo de sus padres y hermano de sus hermanos; pero con sello, relieve y colorido propios e individuales” (164). Pero es Schiaffino entre los tres el que muestra más repulsa contra el colectivismo. En su idea, el cosmopolitismo es un impulso

---

<sup>94</sup> “[E]s indudable que nuestro pueblo, y aun nuestra sociedad culta en general, conservan en lo más íntimo de su sér notables caracteres tradicionales. [...] [L]a abundantísima inmigración española, que viene, en virtud de manifestas afinidades, a robustecer y conservar en nuestro pueblo los caracteres fundamentales de la raza conquistadora” (157).

<sup>95</sup> Taine planteaba al empezar sus discursos de la *Filosofía del arte*: “la obra de arte no se produce aisladamente, y que, por lo tanto, es preciso buscar el conjunto, la totalidad de que depende y que al mismo tiempo la explica” (1968, 15). Según Gombrich, el colectivismo histórico es una de las ideas que Hegel tomó de la teoría de Winckelmann (1991, 54).

<sup>96</sup> De ahí la observación de Laura Malosetti Costa de que “Es evidente [...] que Taine seguía informando las ideas estéticas de Schiaffino” (2001, 342).

renovador, pues aporta más variedad de individualidades. Las corrientes artísticas extranjeras tampoco son dañinas, porque su “influencia” se muestra siempre pasando por el prisma de la individualidad<sup>97</sup>.

Hemos demostrado cómo los argentinos en la década de 1890 reflexionaban sobre la cualidad nacional del arte y su relación con las corrientes extranjeras, en medio de la tensión entre la atención a lo individual y a lo colectivo. Nuestro siguiente paso será comprobar cuál es el problema particular al que hacían frente los nuevos artistas, como Darío y Schiaffino, en torno a la originalidad del arte, y cuál es su solución.

### 2.7.3. El subjetivismo, o una óptica subversiva

Cuando pretendieron ser tanto *originales* —que su creación se origine de sí mismo— como *modernos*, los escritores hispanoamericanos de finales del siglo XIX tuvieron que enfrentarse a una contradicción. Es lo que Ricardo Piglia calificó como “una situación de asincronía” (2016, 14), al explicar el estado de la literatura argentina del XIX citando el ejemplo de la contemporaneidad de Sarmiento y Flaubert: los debates literarios predominantes en Hispanoamérica ya se habían considerado caducos en Europa<sup>98</sup>. Los hispanoamericanos se vieron obligados a reconocer la existencia de los seres ajenos que tienen un arte más *moderno* que el suyo. El problema también coincide con lo que Beatriz Sarlo y José Joaquín Brunner denominaron la “modernidad periférica”, como hemos señalado en la Introducción. Muchos escritores de la época anterior, así como Obligado y Oyuela, veían la causa de la originalidad literaria en la autoctonía, es decir, las experiencias directas del autor en su tierra, o aquellos acontecimientos y culturas del pasado a los

---

<sup>97</sup> “[H]e demostrado con otro ejemplo [de Shakespeare, Nicolas Poussin y Louis David] el error de creer en la posible transmisión de un arte europeo idéntico al original, como por vía de injerto; la transformación es inmediata, hasta podría en el primer momento atribuirse a degeneración, si no supiéramos que corresponde a una faz de la evolución” (357).

<sup>98</sup> Las dos contemporáneos discrepan respecto a la posición social de la literatura. Mientras Flaubert plantea una completa autonomía de la literatura oponiéndose a todas las exigencias utilitarias de la sociedad, Sarmiento reclama la eficacia y la utilidad de la escritura como elemento central en la derrota del rosismo (Piglia 2016, 15-16).



que la historia y la sangre ligan al autor. Sin embargo, su consecuencia fue “un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida” (Darío 1950a, 206) (“Prosas profanas”, *La Nación*, 1-VII-1913)<sup>99</sup>. Considerado de esta manera, su arte nunca será tan *moderno* como el arte de quienes les precedieron al otro lado del Atlántico, puesto que, si su literatura actual es la literatura del pasado de aquellos, seguir defendiendo la autoctonía significaría continuar rastreando para siempre el pasado de los mismos. Para deshacerse de las ataduras del pasado y ser *moderno*, y aún ser *original* al mismo tiempo, es preciso tener una lógica con la que se pueda afirmar incluso que la modernidad de seres ajenos *se origina* de sí mismo.

La clave radica en la subjetividad del artista, que Darío planteaba en Chile como el fundamento de la originalidad literaria<sup>100</sup>, y latente en la perspectiva de Schiaffino. Primero, reparemos en que la modernidad literaria ha sido argumentada en varias ocasiones en relación con su cualidad crítica. El argumento principal de *Los hijos del limo* (1974) de Octavio Paz fue el de que la ironía de la afirmación y la negación contenida en la visión crítica constituye la esencia de la poesía moderna. Paz afirma:

Dije que lo nuevo no es exactamente lo moderno, salvo si es portador de la doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto. [...]

Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. [...]

La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo. El ácido que disuelve todas esas oposiciones es la crítica. Sólo que la palabra crítica posee demasiadas resonancias intelectuales y de ahí que prefiera acoplarla con otra palabra: pasión. La unión de pasión y crítica subraya el carácter paradójico de nuestro culto a lo moderno. Pasión crítica: amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega. (1990, 20-22)

---

<sup>99</sup> Se refiere a “La victoria de Junín” (1825) de José Joaquín Olmedo, y “La agricultura de la zona tórrida” (1826) de Andrés Bello.

<sup>100</sup> Véase el capítulo II, la sección 5.

En estas líneas, Paz define la crítica como la negación del pasado y a la vez la afirmación de algo distinto, y establece que desaparecen las oposiciones entre lo distante y lo próximo, y entre lo antiguo y lo contemporáneo, a través de la visión crítica. Su argumento también concuerda con lo que planteó Oscar Wilde en su reflexión sobre el arte moderno, *The Critic as Artist* (1891):

[T]here has never been a creative age that has not been critical also. For it is the critical faculty that invents fresh forms. The tendency of creations is to repeat itself. It is to the critical instinct that we owe each new school that springs up, each new mould that art finds ready to its hand. (Wilde 1905, 123-124)

He [la persona que tiene la facultad crítica] will be always showing us the work of art in some new relation to our age. (158)

Y es menester advertir que Wilde puede sostener lo anterior precisamente porque, para él, el fundamento de la crítica se halla en la subjetividad del individuo:

[I]t has been said [...] that the proper aim of Criticism is to see the object as in itself it really is. But this is a very serious error, and takes no cognizance of Criticism's most perfect form, which is in its essence purely subjective, and seeks to reveal its own secret and not the secret of another.

[...]

[I]t is rather the beholder who lends to the beautiful thing its myriad meanings, and makes it marvelous for us, and sets it in some new relation to the age, so that it becomes a vital portion of our lives, and a symbol of what we pray for, or perhaps of what, having prayed for, we fear that we may receive. (139-143)

La base de la teoría de Paz y la de Wilde es común: la visión subjetiva permite que se establezca una nueva relación entre sí mismo y su objeto, bien sea antiguo o distante, bien contemporáneo o cercano<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Federico de Onís indicó el subjetivismo como uno de los tres rasgos que caracterizaban el modernismo: "El subjetivismo extremo, el ansia de libertad ilimitada y el propósito de innovación y singularidad" (2012, XIV). Noé Jitrik también advirtió que el subjetivismo vertebral el sistema

Si quien tiene la base de su creación en su propia subjetividad puede trabar nuevas relaciones con cualquier objeto, superando el límite de la autoctonía local, desde ahí podemos desarrollar nuestros argumentos sobre el *criollismo/nacionalismo* y el *modernismo/cosmopolitismo*. Hay una discrepancia epistemológica entre ellos. El *criollismo/nacionalismo* puede definirse como la actitud de que se ubica a sí mismo dentro del entorno existente, el pasado y el ser ajeno. El *modernismo/cosmopolitismo* es la actitud de que ubica al entorno existente, el pasado y el ser ajeno dentro de sí mismo. Por consiguiente, aunque tanto un artista *criollista/nacionalista* como un *modernista/cosmopolita* respeten la tradición, en realidad sus sentidos son distintos. Mientras el *criollista/nacionalista* interpreta su propio arte dentro de la tradición, el *modernista/cosmopolita* interpreta la tradición dentro de su propio arte. Asimismo, la lógica del *modernista/cosmopolita*, que interpreta incluso la modernidad de ser ajeno dentro de sí mismo, puede reconciliar la *modernidad* y la *originalidad* que se contradicen, al menos en teoría.

El principio del subjetivismo puede captarse en el fragmento de “Los colores del estandarte” donde Darío plantea *imitar a todos para ser original*. En su dicción resultan notables las referencias a la primera persona singular: “Qui pourrais-je imiter pour être original ? me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original” (1938, 121)<sup>102</sup>. La subjetividad del artista es una óptica subversiva

---

modernista, y la perspectiva de la “originalidad” tampoco puede separarse del concepto de subjetividad (1978, 5). Ángel Rama señalaba que el rasgo clave de la creación poética de Darío es “la ‘subjetivación’ ascendida a valor único, es decir, metro autónomo que permite determinar la importancia y el valor de una producción poética” (1985b, 12). Asimismo, los estudios previos del modernismo hispanoamericano han demostrado que el estilo de la crítica literaria ejercido por los modernistas en el periodismo se ubica en la misma línea de la “crítica impresionista” de Jules Lemaître y Anatole France (Barisone 2012, 106; Browitt 2010, 244-245). El impresionismo en la crítica quiere decir que su principio radica en la subjetividad del crítico, a diferencia de lo que es la crítica como ciencia empírica objetiva, pretendida por Ferdinand Brunetière, entre otros, que es heredero de Taine. Decía Anatole France: “Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d’œuvre. / Je crois avoir déjà tenté de le dire, il n’y a pas plus de critique objective qu’il n’y a d’art objectif” (1921, 177).

<sup>102</sup> El subrayado es nuestro.

que beneficia la producción americana<sup>103</sup>. Pero en el caso de Darío, ese principio está expresado no tan evidentemente en sus textos ensayísticos como en los “paisajes de cultura” (Salinas 2005, 96) en sus poemas a los que nos hemos referido varias veces, es decir, el lenguaje poético en el que se intercalan alusiones literarias, artísticas y mitológicas provenientes de variadas fuentes, separadas del contexto original y mezcladas entre sí. En el poema “Divagación” (Darío 1983, 92-96), el sujeto poético empieza enunciar sus palabras utilizando dos deixis, “¿Vienes?” y “aquí”, es decir, expresiones cuyo significado depende de la persona hablante:

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,  
un soplo de las mágicas fragancias  
que hicieran los delirios de las lirás  
en las Grecias, las Romas y las Francias. (vv. 1-4)

Esta primera estofa revela las relaciones entre el yo poético y todos los objetos que aparecen en el poema. El yo nunca se mueve de “aquí”. Todo, “Tú”, “las Grecias”, “las Romas”, “las Francias”, viene hacia el lugar y el momento donde está el yo. Seducido por el suspiro de “tú”, el yo va construyendo los paisajes llenos de las imágenes provenientes de la mitología griega y romana. La bacante, las ninfalias, los Términos, Diana, Adonis. No obstante, estas imágenes no tienen valor auténtico en el contexto mitológico, porque el yo reconoce que ellas surgen de su propia experiencia de la literatura francesa:

Amo más que la Grecia de los griegos,

---

<sup>103</sup> Mariano Siskind acertadamente califica la postura de Darío de manera siguiente: “Turning the quotation from Coppée into a banner for his *modernista* aesthetic, he reformulates the meaning of ‘originality’ to encompass inventive, proactive forms of imitation and in turn reconceives creative imitation as the subversive and necessary means of modern cultural production for cultures relegated to the margins of French universality” (2014, 211). Sin embargo, Siskind centra su argumento en la creatividad de la imitación, más que la subjetividad crítica al enfrentarse al arte extranjero, por lo tanto concluye que la meta no es ser original: “Admitting boastfully that he imitates and borrows indiscriminately, obeying only the dictates of his desire, Darío renders Groussac’s mandate of originality irrelevant. The goal is to be, not original, but modern, and by any means necessary, and this means acknowledging the productive role that creative imitations, translations, appropriations, and resignifications have for marginal cultures” (212-213).

la Grecia de la Francia, porque en Francia  
 al eco de las Risas y los Juegos,  
 su más dulce licor Venus escancia. (vv. 41-44)

Lo que une al yo a las imágenes evocadas y justifica su juicio de valor es su “amor” hacia ellas, sentimiento sumamente subjetivo e instintivo (“Amo más que la Grecia de los griegos, / la Grecia de la Francia [...]”). Los vocablos “amor” y “amar” se repiten como palabras mágicas a lo largo del poema<sup>104</sup>, y el amor al arte se va mezclando con el amor entre hombre y mujer, “yo” y “tú”, cargado de deseo erótico. Pasando por la Italia del *Decamerón*, la Alemania de *Faust* y *Lohengrin*, y la España del sol, el clavel, el toro y las gitanas, sus imágenes alcanzan a China, Japón, India y Jerusalén. Conforme avanzan las estrofas, las imágenes culturales y artísticas, que en un principio se presentaban como paisajes separados del “tú”, se van fusionando con él<sup>105</sup>. La última estrofa insinúa la unión carnal del yo y ella, que ha llegado a encarnar todas las imágenes literarias y artísticas que el yo ama. Esta cópula escenifica el deseo del poeta de unirse a su gusto con cualquier arte, dominarlo, e incluso producir un hijo, es decir, su propia obra:

Sé mi reina de Saba, mi tesoro;  
 descansa en mis palacios solitarios.  
 Duerme. Yo encenderé los incensarios.  
 Y junto a mi unicornio cuerno de oro  
 tendrán rosas y miel tus dromedarios. (vv. 133-137)

Resumamos: los “paisajes de cultura” de la “Divagación” representan el placer delirante de poder relacionarse con cualquier arte solo a través del “amor”, superando el límite tradicional<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Octavio Paz señala que “El verbo amar es universal y conjugarlo es practicar la ciencia suprema: no es un saber de conocimiento sino de creación” (1980, 55).

<sup>105</sup> Al inicio, las palabras del “amor” son pronunciadas por ella: “Ámame en chino, en el sonoro chino / de Li-Tai-Pe. Yo igualaré a los sabios / poetas que interpretan el destino; / madrigalizaré junto a tus labios” (vv. 97-100). Después, se unifican con ella: “Ámame japonesa, japonesa / antigua, que no sepa de naciones / occidentales: [...]” (vv. 105-108).

<sup>106</sup> Respecto a los “paisajes de cultura” de Darío, Rama observa lo siguiente, también fijándose en el subjetivismo que impera: “Que de este modo quedaba fijada la eventualidad de un *kitsch* es evidente,

Puede ser más que una coincidencia que dos de los representantes del movimiento modernista en Buenos Aires, Darío y Jaimes Freyre, son extranjeros, porque les sería más fácil olvidarse del sentido de obligación que les da su pertenencia y llegar al principio de la subjetividad. Ese principio, no obstante, entraña en sí unos rasgos curiosamente contradictorios, y quizá sean ellos lo que realmente caracteriza la idea dariana.

En primer lugar, ¿en qué lugar está ese sujeto crítico-poético desligado de todos los lazos de la tierra, la historia y la sangre? En su reino interior, quizá respondiera Darío, pero es evidente que tal concepción arriesga el fundamento de la ontología del sujeto. El lugar-tiempo desde donde habla el sujeto, que en “Divagación” se designa como “mis palacios solitarios” (v. 134), no puede tener sustancia en el mundo real. Octavio Paz observaba esta fragilidad del cosmopolitismo dariano en “El caracol y la sirena”:

No deja de ser una paradoja que, apenas nacida, la poesía hispanoamericana se declare cosmopolita. ¿Cómo se llama esa Cosmópolis? Es la ciudad de ciudades. Nínive, París, Nueva York, Buenos Aires: es la forma más transparente y engañosa de la actualidad pues no tiene nombre ni ocupa lugar en el espacio. (1980, 21)

También deberíamos subrayar que el subjetivismo de Darío no quiere apuntar a una completa disgregación de valores estéticos, sino que al contrario, esa mirada subjetiva intenta acercarse a una totalidad, única y absoluta. Ya hemos advertido este peculiar modo de acercamiento a la objetividad por medio de la subjetividad en su *religión del Arte*. Asimismo, la amante de “Divagación”, tras reflejar diversas figuras artísticas imaginadas por el poeta, se convierte en una mujer “única, sola y todas” (vv. 130-131); es “misteriosa” (v. 131) —difícil de acercarse— y “erudita” (v. 131) —dueña de todos los conocimientos—; además, “mar y nube, espuma y ola” (v. 132), es decir, ya no es simplemente un reflejo de creaciones artificiales, sino encarna la totalidad

---

si no fuera que la alienación del sistema resulta casi siempre rescatada por la energía de la creencia, la gozosa, deslumbrada manera de subjetivar los materiales” (1983a, 100)

de la Naturaleza. El arte de Darío intenta superar la soledad que impone el principio del subjetivismo para conectarse a una inmensa existencia única. A este particular, Paz exponía otra observación sagaz: “El modernismo es una pasión abstracta, aunque sus poetas se recrean en la acumulación de toda suerte de objetos raros. Esos objetos son signos, no símbolos: algo intercambiable” (1980, 21).

Por último, conviene destacar el curioso contraste entre las aspiraciones a lo individual y a lo colectivo presentes en el pensamiento dariano. Darío esperaba ansiosamente la aparición de “nuestro Walt Whitman indígena, lleno de mundo, saturado de universo”. Es decir, a pesar de que distingue, para no ser atrapado en el colectivismo a lo Taine, la originalidad y la autoctonía y aprecia la individualidad del artista, finalmente quiere atribuir la creación individual a la posesión colectiva. Al igual que Schiaffino, descubre las causas de su aparición en la composición demográfica de Buenos Aires, diversa en “almas y razas”:

Estamos, querido maestro, los poetas jóvenes de la América de lengua castellana, preparando el camino, porque ha de venir nuestro Whitman, nuestro Walt Whitman indígena, lleno de mundo, saturado de universo, como el del norte, cantado tan bellamente por “nuestro” Martí. Y no sería extraño que apareciese en esta vasta cosmópolis, crisol de almas y razas, en donde vivió Andrade el de la *Atlántida* simbólica, y aparece este joven salvaje de Lugones, precursor quizá del anunciado por el enigmático y terrible loco Montevideano, en su libro profético y espantable. (1938, 123)<sup>107</sup>

La idea se repetirá de una forma más metafórica en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*: “Buenos Aires: Cosmópolis. ¡Y mañana!” (1983, 87). No puede ocultar su apego a la idea de la “raza”, a pesar de que rehuye efectos determinados por causas exteriores. Prefiere pensar en una cosmópolis real, Buenos Aires, a encerrarse en una cosmópolis imaginaria que “no tiene nombre ni ocupa lugar en el espacio”.

---

<sup>107</sup> El “anunciado por el enigmático y terrible loco Montevideano” hace referencia al fragmento del primer canto de *Les chant de Maldoror* de Lautréamont, colocado por Darío como epígrafe de “Los colores del estandarte”.

### Sección 3. Los manifiestos y manuales de la modernización estética

#### 3.1. *Revista de América* (1894)

##### 3.1.1. El individualismo y la heterogeneidad en la Joven América

A un año de su llegada a Buenos Aires, Darío funda la *Revista de América* junto con Ricardo Jaimes Freyre que se ha trasladado a Buenos Aires el año anterior, enviado como Secretario de la Legación Boliviana en las Repúblicas del Plata. La fundación de una revista esencialmente literaria ha sido su aspiración desde su etapa centroamericana<sup>108</sup>. Aunque contó solo con tres números que aparecieron desde el 19 de agosto de 1894 hasta el 1 de octubre del mismo año debido a la penuria económica<sup>109</sup>, la publicación de esta revista quincenal adquiere importancia cuando se intenta reconfigurar el pensamiento estético de Darío por los siguientes motivos: primero, porque es una de las primeras revistas, aunque no la primera, que cristalizan un claro intento de reforzar lo que Darío llama la “Joven América” o el modernismo<sup>110</sup>, y la única que refleja plenamente su idea en la época de consolidación de dichos movimientos<sup>111</sup>; y porque, a consecuencia de lo anterior, está dotada del texto editorial “Nuestros propósitos”, aclaración de ese intento escrita por la pluma de Darío<sup>112</sup>.

<sup>108</sup> Véase el capítulo III, la sección 1.

<sup>109</sup> En “La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”, el poeta cuenta lo siguiente: “[Jaimes Freyre y yo] Fundamos, pues, la *Revista de América*, órgano de nuestra naciente revolución intelectual, y que tuvo, como era de esperarse, vida precaria, por la escasez de nuestros fondos, la falta de suscripciones y, sobre todo, porque a los pocos números, un administrador italiano, de cuerpo bajito, de redonda cabeza calva y maneras untuosas, se escapó llevándose los pocos dineros que habíamos podido recoger. Y así acabó nuestra entusiasta tentativa” (1950a, 127).

<sup>110</sup> Boyd Carter (1987, 83) destaca las siguientes entre las revistas literarias de perfiles modernistas que anteceden a la *Revista de América*: *Revista Gris* (Colombia, 1892-1896), *El Mundo Ilustrado* (México, 1894-1914), *Revista Azul* (México, 1894-1896), *El Iris* (Perú, 1894-1896), *La Pluma* (El Salvador, 1893-1894), *El Cojo Ilustrado* (Venezuela, 1892-1915), y *Cosmópolis* (Venezuela, 1894-1895).

<sup>111</sup> María de los Ángeles Conejero dice: “No podemos asegurar que esta publicación marcara nuevos caminos para la crítica literaria Argentina [sic], sin embargo, ella nos revela dos hechos importantes: la estética que Rubén Darío quería introducir en esta nación y el intento de crear círculos literarios que impulsaran la comunicación de la intelectualidad Hispanoamericana” (1985, 226).

<sup>112</sup> Aunque el texto de “Nuestros propósitos” es firmado por “La dirección” (Carter 1967, III), se supone que fue Darío quien escribió este texto, puesto que Darío dice, al citar la totalidad del mismo



Según Boyd G. Carter, académico estadounidense que rescató los ejemplares originales de la *Revista* que habían sido inhallables hasta 1967, es “la primera revista en América que divulgó información relevante sobre el simbolismo francés” (1987, 81). Aunque es apropiada, esta afirmación puede ser fuente de equívocos por su simplicidad. Es cierto que la sensibilidad del fin de siglo, que se adjetivaría de simbolista, decadente, etcétera, es uno de los mayores enfoques de la *Revista*. La serie de Enrique Gómez Carrillo titulada “Los poetas jóvenes de Francia”, cuyas entregas aparecieron en todos los números de la *Revista*, es un valioso informe de la actualidad de las corrientes estéticas francesas y naturalmente trata del simbolismo<sup>113</sup>. Como comentó Carter, “[a]caso por primera vez en esta serie de artículos de Gómez Carrillo [...] se define en forma concisa, inteligible y explicativa para los escritores de Hispanoamérica, lo que es el simbolismo, se dice quiénes son sus poetas y sus esteticistas y se entera al lector de lo que es ‘L’Ecole Romane’ y de los que la integran y que son sus representantes principales” (1967, 35). Asimismo, la serie firmada por Darío sobre Gabriel D’Annunzio publicada en los números primero y segundo es, como se ha visto antes, una defensa de la estética de los artistas modernos, “buscadores de ideal que hoy en todo el mundo, y sobre todo en Francia, proclaman el reinado del Arte integral y soberano” (Carter 1967, XXXIX), que también se podrían llamar simbolistas en el sentido amplio de la palabra. Las obras poéticas como “Camafeo” de Leopoldo Díaz (no. 1), “Canto de la sangre” de Darío (no. 2) y “Castalia bárbara” de Ricardo Jaimes Freyre (no. 3) también pueden situarse en esa línea. Sin embargo, hay que recordar que Darío, adversario de cualquier encasillamiento estético, no aplicó a las nuevas literaturas de Hispanoamérica ninguna agrupación, el simbolismo inclusive. En realidad, lo que enfatiza Gómez Carrillo en los textos preliminares de “Los poetas jóvenes de Francia” es el individualismo que predomina en los poetas de Francia:

---

en el prólogo de la primera edición de *Los Raros*: “Cuando hace algún tiempo fundé en unión de nuestro brillante y amado Jaimes Freyre la *Revista de América*, —ah, desaparecida en flor!— escribí lo siguiente” (2015, 49). Carter Boyd sostiene la misma observación (1967, 28).

<sup>113</sup> La versión aumentada de esta serie se insertará en Gómez Carrillo, *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas* (París: Librería de Gabriel Hermanos, 1895).

La única palabra que aun puede pronunciarse con justicia cuando se trata de los poetas jóvenes de Francia es: INDIVIDUALISMO.

Individualistas, en efecto, todos lo son. Lo son por las ideas y los son por las obras. Preguntad á cada uno de ellos cuál es el verdadero ideal moderno, y todos os responderán: “Ninguno; el ideal no existe; lo que existe es un *ideal* para mí y otros cien *ideales* para otras cien personas”. (Carter 1967, VI)

Va explicando lo que realmente significa el simbolismo —“una figura retórica que puede ser excelente en comparación con otras formas análogas”—, para después concluir que éste “no basta para unir entre sí á los poetas contemporáneos” (VIII).

La peculiaridad del marco crítico al que recurre la *Revista de América* radica en la simultaneidad de discursos heterogéneos que invalida la tradicional oposición de *gente nueva/gente vieja* (Ismael Gutiérrez 1996, 381). Al lado de los textos arriba mencionados, también se colocan las muestras de estéticas diferentes, tales como el extracto de una novela titulada *El anarquista* de Julián Martel<sup>114</sup>, cuya primera novela *La Bolsa* (1890) destacaba en los relatos argentinos realistas y naturalistas (no. 1), la traducción del poema “1851”<sup>115</sup> de Victor Hugo hecha por Leopoldo Díaz (no. 2), la reseña hecha por Jaimes Freyre de la traducción de *La Divina Comedia* (no. 2), y la serie de retratos costumbristas “Buenos Aires Píntoresco” de Julio Jaimes Lucas (*Brocha Gorda*), padre de Jaimes Freyre (no. 2 y 3). Por ello, José Ismael Gutiérrez comenta adecuadamente:

Conciliación debida a la casi absoluta ausencia de una actitud selectiva y discriminatoria y cuyo resultado no es otro que el equilibrio mistificante de esferas de pensamiento, de sensibilidad alejadas unas de otras, opiniones enfrentadas, dispares concepciones del mundo, de la vida y, por supuesto, se sobreentiende que también de la literatura; en definitiva, todo un crisol de cultura moderna y universal. Esta circunstancia policromática, propia de una óptica modernizadora, condiciona el *corpus* global de la *Revista de América* permitiendo la

---

<sup>114</sup> Martel nunca consiguió publicar esta novela.

<sup>115</sup> Está recopilado en *La Légende des siècles* (1859).

entrada a una rica diversidad de discursos, a un repertorio general de modulaciones críticas y de estilos literarios que modelan la composición de dicho órgano difusor en forma de un escaparate de papel impreso abastecido de elementos disímiles que obstaculizan su encasillamiento en una sola línea programática, aunque hay algunas más visibles que otras. (380-381)

También llama la atención, como ha señalado Emilio Carilla, la variedad de origen de los colaboradores, que son cinco argentinos, un nicaragüense, dos bolivianos, un guatemalteco, un uruguayo, un colombiano, un venezolano, un panameño y un español (1967b, 280). Es el resultado del principio que se defiende, que es la unidad cultural de las naciones americanas, la cual traspasa el marco estatal. Si la *Revista de América* es, en palabras de Gutiérrez, “un escaparate”<sup>116</sup> del proyecto modernizador, Darío y Jaimes Freyre son sus dueños que lo organizan. En esa colección amplia, que llega más allá del alcance de la estética de su propia obra, se proyecta la idea de Darío respecto a lo que debe ser la totalidad de la literatura moderna de América.

### 3.1.2. La advertencia editorial “Nuestros propósitos”

“Nuestros propósitos”, la advertencia editorial del primer número de la *Revista de América*, es sin duda uno de los textos darianos que condensan de manera más clara sus visiones y deseos artísticos, aunque es menos estudiado que otros textos de tal índole, como “Catulo Méndez”, “Los colores del estandarte”, “Palabras liminares” a *Prosas profanas* y otros prólogos a sus poemarios. Resuenan en ella varios tópicos que hemos indicado en el capítulo presente, tales como la *religión del arte*, la *aristocracia intelectual*, el idealismo, la repugnancia a la modernidad burguesa y la óptica subjetiva en la que convive lo antiguo y lo nuevo:

Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal;

---

<sup>116</sup> La metáfora de escaparate recuerda la calificación de Octavio Paz sobre la estética de *Prosas profanas*: “*Prosas profanas* a veces recuerda una tienda de anticuario repleta de objetos *art nouveau*, con todos sus esplendores y rarezas de gusto dudoso” (1980, 39).

Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística;

Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas;

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América latina, á los Santos lugares del Arte y á los desconocidos Orientes del ensueño;

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto á las tradiciones y la gerarquía de los maestros;

Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz;

Luchar porque prevalezca el amor á la divina Belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias;

Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América latina, á la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española: esos son nuestros propósitos.

La dirección. (Carter 1967, III)

El empleo del vocablo “órgano” en el primer “propósito”, que en el uso corriente designa la publicación periódica que expresa la posición de un partido político o una organización<sup>117</sup>, denota la propensión programática de la *Revista*. Si leemos el artículo sobre la *Revista* que Darío remitió al diario montevideano *La Razón* en agosto de 1894, nos enteramos de que Darío, al escribir “Nuestros propósitos”, afrontó aquella contradicción que se expresaría posteriormente en forma más llamativa en el prólogo a *Prosas profanas*, la del manifiesto que rechaza ser un manifiesto en defensa de la individualidad artística<sup>118</sup>:

Hanse fundado en diversas capitales de la América española revistas especiales en que se manifiesta el pensamiento de los jóvenes, de los nuevos. Entre otros el Perú tiene *El Iris*, Chile

---

<sup>117</sup> Darío retoma el mismo vocablo en “Revistas jóvenes de América” (*Revista de América*, no. 3, 1-X-1894): “Muchos son ya los órganos en que se manifiesta el pensamiento de la ‘Joven América’. Desde Méjico al Uruguay la nueva escuela tiene representantes. Si todavía mucho hay que desear en la hermandad artística de los Nuevos, entusiasmo y talento no faltan. Eso ciertamente no es poco” (Carter 1967, LXXI).

<sup>118</sup> María de los Ángeles Conejero advierte: “[‘Nuestros propósitos’] bien podría servir de manifiesto del nuevo movimiento. (Aquel que Darío nunca quiso escribir en su defensa de la individualidad artística)” (1985, 226).

*El Año Literario*, Venezuela *Cosmópolis*, Colombia varias, y señaladamente la *Revista Azul*, Centro América *La Pluma*. De todos esos distintos lugares he recibido cartas en que se pide levante mi voz en nombre de mis compañeros. ¿Qué hacer? Un manifiesto a lo Moreas o Barrés, publicado aquí en *La Nación*, en *La Prensa*, o allí en *La Razón*? Nuestras costumbres literarias no permiten eso, aunque ello sería una tentación más para quien es “jefe de escuela, por fuerza” —porque hay que saber que ni quiero ni pretendo ser jefe de escuela. (1970, 48-49) (“‘La Revista Americana’. De un poeta montevideano”, *La Razón*, 12-VIII-1894)

Es el primer texto “manifestario”, en palabras de Saúl Yurkievich (1996, 56), que Darío escribió bien consciente de la influencia que su texto pudiera ejercer. En ese sentido, se distingue de “Catulo Méndez”, que es más bien una manifestación de su entusiasmo estético juvenil, ya que cuando lo escribió, el poeta era nada más que un joven en el círculo literario chileno. Y comparado con las “Palabras liminares”, que es en realidad un texto poético cuyo sujeto-enunciador es el yo lírico<sup>119</sup>, en “Nuestros propósitos” resalta un tono más beligerante destinado a la colectividad — “Combatir” y “Luchar” — y una retórica de impersonalización, que profundizaremos más abajo. Con razón observa Carter que es un documento de relevancia para el movimiento modernista aunque no se observa especial novedad en los conceptos estéticos que propone, porque “[a]llí, por primera vez, se sintetiza en un breve manifiesto, el conjunto de principios y conceptos entonces vigentes, llamados modernistas, que habrían de cuajarse en un programa de acción literaria de un grupo específico de escritores: Darío, Jaimes Freyre, los hermanos Berisso, Díaz Romero, Ghiraldo, Ingenieros, Leopoldo Díaz y otros” (1967, 29). Debido a esa cualidad, el texto se incorporó más tarde al prólogo de la primera edición de *Los Raros*, así como en la nota editorial del primer número de la revista *El Mercurio de América* (tomo I, no. 1, 20-VII-1898).

Es dirigido a los lectores, visibles y latentes, de toda la América española. La fuerte conciencia de “América” se advierte, antes que nada, en el título de la revista, así como en la repetida mención en el texto: “América”, “la idea americana”, “la América latina”, “el Nuevo Mundo”, “las repúblicas

---

<sup>119</sup> Véase 3.3.

de lengua española”. Conviene notar que España está excluida de su mira.

Al enunciar los ocho “propósitos”, Darío optó por enumerar los infinitivos de los verbos, en lugar de conjugarlos en la primera persona del plural<sup>120</sup>. Esta impersonalización indica, más que la inestabilidad del cuerpo plural de ese “nosotros” que indicó Rodrigo Javier Caresani (2010, 71-72)<sup>121</sup>, la negación de la posesión exclusiva de los actos enumerados. Es una retórica que esconde el sujeto a través del infinitivo, con el fin de presentar los actos propuestos como un deber universal. “Nosotros” en “Nuestros propósitos” designa, principalmente, al autor, “La dirección”. Pero sus “propósitos” se presentan separados de su personalidad individual. Dichos propósitos son anhelos que están por realizarse, pero no necesariamente por el limitado “nosotros”, sino por cualquiera que quiera y pueda participar en el proyecto de una modernización estética en América, que no es una escuela que tenga un jefe. Precisamente gracias a esa impersonalidad que dilata la posibilidad de su sujeto, “Nuestros propósitos” fue un texto que disfrutó de una generalidad y se reprodujo en el prólogo de *Los Raros* y en *Mercurio de América*.

---

<sup>120</sup> Difiere, por ejemplo, del estilo de “Aux lecteurs !” (*Le Décadent littéraire et artistique*, 10-IV-1886), la advertencia editorial del primer número de la revista escrita por Anatole Baju y Luc Vajarnet, que tiene una función similar a la de “Nuestros propósitos”, pero utiliza la primera persona del plural. Extraemos la parte final del texto: “El arte no tiene partido; es, de hecho, el único punto de integración de todas las opiniones. / Es del arte que vamos a ocuparnos; lo seguiremos en todas sus fluctuaciones. / Dedicamos esta publicación a las innovaciones venenosas, a las audacias estupefacientes, a las incoherencias a 36 atmósferas en el límite más comprometido de su compatibilidad con las convenciones arcaicas etiquetadas bajo el nombre de ‘moral pública’. / Seremos las divas de una literatura prototípica, los precursores del transformismo latente que carcome los estratos superpuestos del clasicismo, del romanticismo y del naturalismo; en una palabra, seremos los Mahdís clamando por siempre el credo elixirizado, el verbo quintaesenciado del decadentismo triunfante. / *La redacción*” (Baju y Vajarnet 2007, 244).

<sup>121</sup> Caresani argumenta: “la elección de la forma no personal antes que cualquier forma verbal conjugada [...] también desnuda la inestabilidad de ese ‘nosotros’, las incertidumbres del ‘yo’ ante los compañeros de ‘campana’. La repetición del infinitivo señala un vacío —no sólo de persona gramatical—, apunta la ausencia de un sujeto capaz de llevar adelante esas acciones propuestas por los verbos. Ante el ‘vacío de origen’, entonces, la voz se repliega en una proclama anterior y enmascara su autoridad en un ‘nosotros’; pero este cuerpo plural se revela como un cuerpo por construir, un cuerpo —siguiendo el trabajo con los infinitivos— todavía sin conjugar” (2010, 71-72).

### 3.2. *Los Raros* (1896)

#### 3.2.1. La naturaleza compleja

La primera edición de *Los Raros* apareció en octubre de 1896. El volumen recopila diecinueve ensayos literarios de Darío publicados en la prensa de Buenos Aires de agosto de 1893 a septiembre de 1896. Queremos destacar, no pretendiendo rebatir argumentos de estudios previos sino integrándolos, la complejidad de la naturaleza de este volumen, que puede caracterizarse como una amalgama de elementos derivados de tres motivos diferentes: 1) las preferencias y curiosidades personales/subjetivas de Darío, 2) la construcción de una plataforma estética de la modernización literaria en América a la manera europea, y 3) la exigencia de la información periodística. Veremos que, debido a tal complejidad, los críticos han advertido tanto la existencia de una coherencia estética como la carencia de una sistematización teórica en *Los Raros*<sup>122</sup>.

Primero, es un museo personal: los artículos recopilados son productos de las preferencias y curiosidades de Darío. El poeta recoge, mediante su lectura y otras actividades en la vida cotidiana, abundantes nombres de escritores, artistas y críticos, alusiones a libros, citas y datos biográficos y

---

<sup>122</sup> Según Emilio Carilla: “admitiendo que la homogeneidad no es la característica esencial de *Los Raros*, podemos tentar la distinción de algunos rasgos comunes: en primer lugar, el perfil de ‘raro’, en relación al personaje; la crítica impresionista; la libertad del ensayo; la alternancia de vida y obra; el matiz poemático” (1967a, 62-63). Enrique Anderson Imbert afirma: “en *Los raros* encontramos, implícita, indirecta, la teoría estética de Darío. [...] / [...] / *Los raros* no nos da una teoría sistemática del arte, admitido. Pero como en los ‘estimulantes ejemplos’ de esos escritores fuera de lo común Darío elogiaba las virtudes que sentía en sí o deseaba para sí, sin proponérselo acabó por revelarnos su propio programa estético” (1967, 70-71). Jorge Eduardo Arellano, criticando la opinión de Carlos Martín de que los materiales recopilados en *Los Raros* son ocasionales y carecen de profundidad, apunta los factores coherentes del libro, que son la intención “mistagógica”, la actitud exegética, la tensión dialéctica entre la modernidad estética y la burguesa, el intertexto cohesionador, el deseo de conseguir la voz propia al continente americano, y la posición anticalibánica (1996, 71-85; 1998, 42-55), y observa: “Sin pretender una sistematización teórica del arte, Darío condensa sus ideas estéticas en *Los raros*” (1996; 74; 1998, 45). José María Martínez también comenta: “Es probable que los retratos del libro estén unidos total o parcialmente por algún tipo de secuencialidad de fondo [...]. Identificar el criterio de esa secuencialidad parece realmente difícil dado el carácter subjetivo e impresionista de los textos y también su origen disperso y periodístico, que puede implicar que ese criterio haya existido sólo en el momento de la ordenación del material y no durante la redacción individual de cada crónica. [...] La ordenación de todo ese material habría sido obra de Darío y en ella habría tenido en cuenta criterios de jerarquía literaria [...], de carácter programático y combativo [...], y de área geolingüística de los retratados [...]” (2016, 86-87).

anecdóticos, y los incorpora en sus textos, como si fuera su colección personal de joyas y artículos poco comunes. Pero al mismo tiempo, es un manual de la estética moderna europea: sus preferencias y curiosidades subjetivas se entretajan con el deseo de contribuir a la colectividad de la Joven América, por lo que se entiende que Ángel Rama (1985a, 91) y Graciela Montaldo (1995, 157) hayan advertido que el volumen en su conjunto opera como un manifiesto que transmite los nombres y las estéticas que merecen ser conocidos en América. Denota carencias y superfluidades, visto exclusivamente como manual de la estética moderna. No acoge ni a Baudelaire, ni a Rimbaud, ni a Mallarmé. Como observó Paul Groussac, “altas individualidades como Leconte de Lisle, Ibsen, Poe y el mismo Verlaine, respiran el mismo incienso y se codean con los Bloy, d’Espargès, la histérica Rachilde y otros *ratés* aún más innominados” (1916, 152). La siguiente afirmación de Montaldo refleja ese doble propósito:

En los textos que forman el libro, la preferencia personal, “íntima”, sobresale a cada página y es la que legitima y encadena la secuencia de “raros” que monta Darío como un museo. El libro trabaja con la idea de *rara avis* en su selección de los escritores, pero, en verdad, la expresión podría traducirse lisa y llanamente por “los nuevos”, aquellos nuevos que Darío estaba leyendo en ese momento y que tiene la intención de dar a conocer en América. (1995, 157)

El tercer elemento que determina los temas y contenidos de *Los Raros* es la exigencia propia del periodismo, en el que el valor del texto radica principalmente en la “novedad” de la información —Darío era consciente de tal índole de la prensa de masas en su segunda etapa centroamericana—<sup>123</sup>. Rama indaga ese aspecto y subraya el carácter sensacionalista del libro:

---

<sup>123</sup> Véase el capítulo III, la sección 2. Rama señala al respecto: “La gran obsesión y el gran afán del mercado fue una concepción recién descubierta que arrasó con los antiguos valores establecidos: la ‘novedad’. El problema en Europa y asimismo en América fue hacerse de nuevas, que en general lo eran por provenir de lugares distantes, pero también por tratarse de hechos y combinaciones de datos más cercanos y desconocidos” (1985b, 69-70). Según el crítico uruguayo, la poesía modernista adoptó del periodismo las tendencias estilísticas del nuevo mercado, tales como novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad y sensación (76-77).



[L]os dos hispanoamericanos [Darío y Gómez Carrillo] hacen en sus libros selecciones heteróclitas de escritores, casi caprichosas y atienden a esa apetencia de rareza que dominaba a sus lectores, la que había fijado normas periodísticas en cuanto a temas y composición. [...]

[...] *Los Raros* se vendían en cuanto provocaciones al conformismo burgués y a la rígida moral pública, más que como los alegatos de renovación estética [...].

[...] La serie era de un exitismo periodístico algo ramplón que tenía que disgustar a Paul Groussac, pues estaba concebida oportunísticamente para el paladar de los lectores que, contrariamente al aforismo de William Blake, deseaban pero no hubieran actuado de acuerdo a esos deseos, así con ello engendraban peste. (1985a, 92-93)

La observación del crítico uruguayo contiene un juicio extremo que pudiera privar al volumen de su valor estético. Por eso, Beatriz Colombi intentó rebatirlo, identificando los elementos escandalosos, señalados por él, con las estéticas más innovadoras: “Si esta gesticulación fue leída como síntoma de exitismo por Rama es porque contenía los rasgos llamativos que caracterizan a las vanguardias estéticas” (2004, 73). Aun así, tampoco se puede ignorar la intervención de la índole de la información periodística. Por ejemplo, los artículos sobre Augusto de Armas, Édouard Dubus, Leconte de Lisle, Martí y Verlaine son necrologías. Es decir, la oportunidad del momento determinó la selección de estos artículos, lo cual, sin embargo, tampoco disminuye el sentido del juicio estético de Darío<sup>124</sup>.

El concepto dariano de lo *raro* es el lugar donde se fusionan los tres sistemas arriba indicados. Ante todo, es antónimo de lo *normal*. En el prólogo del volumen, Darío contrapone la imagen de los verdaderos entendidos del arte a la de “las ocas normales”:

Que nuestros esfuerzos no son vanos, lo demuestran los aplausos de los pensadores independientes; los ataques nobles de los contrarios que saben y comprenden la Obra y sus principios, y el aleteo y gritería de espanto furioso que se produce entre las ocas normales.

---

<sup>124</sup> Según Edelberto Torres, “La serie de ‘raros’ continúa apareciendo conforme con el dictado de su elección; pero a veces es el administrador de *La Nación* quien le pide un artículo con motivo de la muerte de un personaje, ‘raro’ o no, y cuando es de esa categoría, el requerimiento tiene la respuesta más inmediata. Así pasa al morir en París Leconte de Lisle, suceso que Piquet le comunica, pidiéndole el consiguiente artículo, que resulta ser uno de los más sentidos de la serie” (2010, 315).

(2015, 50)

Y en “Los colores del estandarte”, afirma: “lo *raro* es lo contrario de lo normal” (1938, 123). Lo *raro* representa el valor de la desviación de la *norma* corriente, que connota la diversidad y autonomía de estéticas individuales<sup>125</sup>. Este individualismo también funciona como justificación de las preferencias y curiosidades del mismo Darío que le hicieron escribir los artículos de *Los Raros*.

Por otro lado, lo *raro* es a la vez una versión hispanoamericana de la estética moderna europea, especialmente francesa. Corresponde a lo *grotesque* de Gautier<sup>126</sup> —mencionado en “Los colores del estandarte”— y a lo *bizarre* de Baudelaire<sup>127</sup>, que deriva de *strangeness* de Poe<sup>128</sup>. En este sentido, la implantación del precepto de lo *raro* en la Joven América acusa cierta actitud imitativa, a pesar de su planteamiento de la autonomía del individuo. Groussac reprochaba la actitud

---

<sup>125</sup> “*Los Raros* son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que como D’Espanbès da una nota sobresaliente y original” (1938, 123) (“Los colores del estandarte”).

<sup>126</sup> *Les grotesques* (1844) de Théophile Gautier reúne sus críticas literarias que originalmente se publicaron en la prensa para una revalorización de los poetas franceses del siglo XVII que estaban a la orilla del olvido. Gautier dice acerca de este volumen: “Nous avons choisi ça et là, [...] quelques types qui nous ont paru amusants ou singuliers” (1856, vi). El “grotesco” es originalmente la denominación del estilo decorativo formado por diversos motivos como las plantas y los animales, que partió de la imitación en el siglo XV de los *graffiti* en las estancias subterráneas de la *Domus Aurea* de Nerón (Chastel 2000). Los románticos franceses de la primera mitad del siglo XIX adoptaron la palabra “grotesco” como emblema del nuevo arte. Por ejemplo, Victor Hugo opinó que la coexistencia de lo sublime y lo grotesco era el rasgo fundamental del arte moderno en el prefacio a *Cromwell* (1827).

<sup>127</sup> Como señala Gonzalo Rojas (2009, 202), el concepto de lo *raro* resuena con la estética de lo *bizarre* de Baudelaire, quien admiraba a Gautier y le brindó la dedicatoria de *Les Fleurs du mal*. Baudelaire escribe en su “Exposition universelle. 1855. Beaux-arts”: “Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d’exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l’ennui et le néant. La variété, condition *sine qua non* de la vie, serait effacée de la vie. Tant il est vrai qu’il y a dans les productions multiples de l’art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l’école ! [...] *Le beau est toujours bizarre*. [...] Je dis qu’il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c’est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau” (1976, 578).

<sup>128</sup> Según Claude Pichois (Baudelaire 1976, 1369), la siguiente frase del cuento “Ligeia” (1838) de Poe inspiró a Baudelaire la idea de lo *bizarre* : “‘There is no exquisite beauty’, says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all the forms and genera of beauty, ‘without some *strangeness* in the proportion’” (Poe 1902a, 250).

imitativa, y la respuesta siguiente de Darío resulta algo desconcertante, pues los *raros* son, en realidad, modelos que rechazan ser imitados, tal como el planteamiento del propio Darío en sus textos manifestarios:

No son los *raros* presentados como modelos; primero, porque lo *raro* es lo contrario de lo normal, y después, porque los cánones del arte moderno no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza —clara, simbólica o arcana— y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. Sé tú mismo: esa es la regla (1938, 122-123)

Por consiguiente, la semejanza de estas palabras darianas con los siguientes versos de Verlaine no es una coincidencia, sino una consecuencia inevitable:

L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même.  
Et qui m'aime me suit, et qui me suit qu'il m'aime,  
Et si personne n'aime ou me suit, allons seul  
Mais traditionnel et soyons notre aïeul ! (Verlaine 1962, 683) (*Bonheur*, 1891, XVIII)

Y en tercer lugar, la *rareza* es el principio de atracción para los lectores de la prensa periódica, como resumió Carlos Battilana citando las palabras de Rama:

Inscripción del periodismo, y a la vez, posibilidad de difundir una estética, estos textos postulan una poética descentrada. La rareza como emblema propone un modelo singular. La secuencia de escritores malditos y modernos que allí se expone (Poe, el conde de Lautréamont, Leconte de Liste, Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Rachilde, Martí, entre otros), supone un guiño al artista modernista y también al lector en general, aunque por motivos diferentes. Los artistas modernistas veían en esa serie de escritores una señal estética, casi un camino. En cambio, el lector corriente de la prensa periódica parece interesado en otro aspecto. Se puede afirmar que *Los raros* se adecuaba al exotismo periodístico “pues estaba concebida oportunísticamente para el paladar de los lectores”. Estas selecciones “heteróclitas” de escritores, casi caprichosas, “atienden a esa apetencia de rareza”, la que “había fijado normas periodísticas en cuanto a temas y composición”. La rareza opera como una categoría que se vincula a un precepto de la modernidad, que fija en la anomalía y la novedad los rasgos de un

escenario en expansión permanente. (2006, 116-117)<sup>129</sup>

Una fusión de tres punterías, la propuesta del individualismo/subjetivismo artístico, la presentación de la estética moderna europea y la satisfacción del lector masivo del periodismo, modela la formación de *Los Raros*.

### 3.2.2. El prólogo a la primera edición

La complejidad de *Los Raros* se refleja en las palabras del prólogo que Darío firmó el 3 de octubre de 1896. Es la primera vez que él prologa su propio libro en prosa<sup>130</sup>. El acto de prologar su propio libro es en sí una muestra del deseo de recalcar el sentido coherente del conjunto del volumen, que es, hasta cierto punto, una miscelánea de las situaciones ocasionales del periodismo. No obstante, la coherencia otorgada por este prólogo se ramifica en dos. Tras la dedicatoria a Ángel Estrada y Miguel Escalada, colectores de los materiales recopilados, coloca la transcripción de “Nuestros propósitos” y agrega las siguientes líneas:

La esencia de ese programa nos anima siempre a todos los buenos trabajadores de entonces, y a los que han aumentado las filas. ARTE: esa es la única y principal insignia.

Somos ya *algunos* y estamos unidos a nuestros compañeros de Europa.

Que nuestros esfuerzos no son vanos, lo demuestran los aplausos de los pensadores independientes; los ataques nobles de los contrarios que saben y comprenden la Obra y sus principios, y el aleteo y gritería de espanto furioso que se produce entre las ocas normales. (2015, 50)

Esta primera parte del prólogo denota su intención de incorporar el volumen a la propiedad común de la Joven América que se desarrolla conforme a la continuidad de su proyecto

---

<sup>129</sup> Las líneas de Rama son citadas de *Las máscaras democráticas del modernismo*.

<sup>130</sup> “El primer prólogo que escribe Darío es el de *Abrojos* (Chile, 1887); se trata más bien de un texto clásico de aquellos que pertenecen al género que abre un libro, una dedicatoria a Manuel Rodríguez Mendoza [...], en quien el poeta encuentra no sólo ‘un alma gemela’ sino un interlocutor —literal, ficcional— para diseñar la figura del artista” (Montaldo 1995, 155).

modernizador.

Sin embargo, después concluye el prólogo con la siguiente oración: “En cuanto a mí, pláceme el repetir la frase de Ruisbroek el Admirable que Huysmans colocó al comienzo de su *À Rebours* y Rops, ese ‘raro’ de la pintura, en una de sus creaciones” (50). Remitiendo al epígrafe del libro de Huysmans —“Il faut que je me réjouisse au dessus du temps..., quoique le monde ait horreur de ma joie, et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire”<sup>131</sup>—, atribuye el origen de sus páginas a su propio deleite y su propia voz, en lugar de la colectividad de “nosotros”.

### 3.2.3. El marco crítico

Dada la complejidad de los sistemas que operan *Los Raros*, la calificación corriente de *impresionista* respecto a su marco crítico<sup>132</sup> presenta cierto margen de reconsideración. Se define como crítica impresionista, subjetiva<sup>133</sup>, en el sentido de que las inclinaciones y curiosidades de Darío son el hilo unificador de los artículos misceláneos. Desparramar numerosos nombres de escritores, artistas y críticos, títulos de libros, citas y datos minuciosos literarios y artísticos es una forma de representar su mundo interior repleto de imaginaciones literarias y, por ello, una forma de deleitarse a sí mismo —“Il faut que je me réjouisse au dessus du temps...”<sup>134</sup>. Asimismo, la

---

<sup>131</sup> Según Schmigalle, el epígrafe del libro de Huysmans fue tomado de libro *Rusbrock l'admirable. Œuvres choisies*, selección de sus obras editadas y traducidas por Ernesto Hello (Darío 2015, 50).

<sup>132</sup> Aparte de las palabras de Emilio Carrilla que hemos citado en la nota 122 (1967a, 62-63), Colombi dice: “Como Anatole France, Darío sabe que al retratar a otros, se retrata a sí mismo. En las crónicas literarias de Anatole France aparecidas en *Les Temps* de París entre 1886-1893 y publicadas en *La Vie Littéraire* (1893), es decir, muy próximas también a la escritura y publicación de *Los raros*, leemos: ‘Para ser franco, el crítico deberá decir: Señores, les hablaré de mí a propósito de Shakespeare, a propósito de Racine, o de Pascal o de Goethe. Es una ocasión bastante buena’. El postulado es una hipérbole del subjetivismo y carácter asistemático del discurso crítico impresionista, pero permite reforzar la hipótesis. Darío no se incluye en un capítulo autónomo de *Los raros* como Verlaine lo hiciera en *Los poetas malditos*, pero disemina su propio proyecto en cada una de las siluetas convocadas, y esto contribuye también a su coherencia interna” (2004, 74).

<sup>133</sup> Como hemos indicado en 2.7.3., el impresionismo en la crítica significa que su principio radica en la subjetividad del crítico, a diferencia de lo que es la crítica como ciencia empírica objetiva.

<sup>134</sup> Como comenta Álvaro Salvador Jofre y Gracia María Morales Ortiz, “Esta multitud de referencias compone, ciertamente, un mapa que puede resultar, en ocasiones, un tanto excesivo y caótico para el lector, que se mueve entre un bosque de alusiones más o menos explícitas, citas a veces trastocadas, nombres no del todo bien transcritos...” (2017, 43).

presencia del “yo’ lírico que evoca y re-crea escenarios cultos” (Conejero 1985, 227), que es la marca de la crítica impresionista, se ve notable en algunas partes de *Los Raros*, tales como en los últimos párrafos de la necrología “Leconte de Lisle” (*La Nación*, 20-VII-1894)<sup>135</sup>:

Duerma en paz el hermoso ansiano, el caballero de Apolo. Ya su espíritu sabrá de cierto lo que se esconde tras el velo negro de la tumba. Llegó por fin la por él deseada, la pálida mensajera de la verdad.

Finjome la llegada de su sombra a una de las islas gloriosas, —Tempes, Amatuntes celestes, en donde los orfeos tienen su premio. Recibiránle con palmas en las manos, coros de vírgenes cubiertas de albas, impalpables vestiduras; a lo lejos destacará la armonía del pórtico de un templo; bajo frescos laureles, se verán las blancas barbas de los antiguos amados de las musas, Homero, Sófocles, Anacreonte. En un bosque cercano, un grupo de centauros, Quirón a la cabeza, se agrupan para mirar al recién llegado. Brota del mar un himno. Pan aparece. Por el aire suave, bajo la cúpula azul del cielo, un águila pasa, en vuelo rápido, camino del país de los pagodas, de los lotos y de los elefantes! (2015, 281)

En estas líneas Darío presenta una visión imaginaria, inspirándose en las producciones de Leconte de Lisle como *Poèmes antiques* (1852) y *Poèmes barbares* (1862) que también son una recreación de las escenas pasadas y míticas, pero proyectando en ella las imágenes que han pasado por el prisma de su propia subjetividad. En este sentido, María de los Ángeles Conejero observa que, después de la yuxtaposición de diferentes perspectivas (comentarios de rasgos estilísticos de la poesía de Leconte de Lisle, influencias literarias, datos históricos y anécdotas personales), “[e]l poeta francés —personaje real y evocado— se dibuja y desdibuja en una atmósfera misteriosa y

---

<sup>135</sup> Otro ejemplo se encuentra en la parte conclusiva del artículo-ensayo sobre *Mes Paradis* de Jean Richepin: “Islas de oro pálido, islas de oro rubio, islas de oro negro, todas sois como países de ensueño. No hay arcos de plata y flores para recibir al catacúmeno: Richepin no es aún el elegido de la Fe. Lo que hay de consolador y de divino en este poema es que al concluir presenciamos la apoteosis del Amor. Y el Amor lleva a Dios tanto o más que la Fe. Amor carnal, amor ideal, amor de las cosas, atracción, imán, beso, simpatía, rima, ritmo, el amor es la visión de Dios sobre la faz de la tierra! / Y pues que vamos a esos paraísos, a esas islas de oro, celebremos la blancura de las velas de seda, el vuelo de los remos, el marfil del timón, la proa dorada, curva como un brazo de lira, el agua azul, el cielo azul, y la eterna corona de diamantes de la Reina Poesía!” (2015, 196) (“Jean Richepin. A propósito de su último libro: ‘Mes Paradis’”, *La Nación*, 29-IV-1894).

sugerente como su propia poesía. Así la estructura circular del ensayo nos recuerda a la del poema y a la del relato breve de carácter poético, géneros cultivados tanto por Darío como por sus coetáneos” (1985, 229).

No obstante, los otros dos motivos de la escritura de *Los Raros* convierten sus textos en algo más que una representación de imaginaciones y deleites internas del propio Darío. El propósito informativo, destinado tanto a sus camaradas de la modernización estética como al lector masivo, se entremezcla con la proyección personal y subjetiva hasta el nivel en el que no se puede separar uno del otro. Por consiguiente, aunque la calificación de *impresionista* no es del todo inapropiada, puede escapar de ella, por su posible connotación de lo caprichoso e improvisado procedente de la fluctuación del ego, el rasgo *público* del volumen, es decir, el deseo, presente en él, de construir un grupo de lectores que puedan compartir el deleite de la estética moderna dentro de la restricción del periodismo. Como ya hemos indicado en 2.3.3., para Darío, “[e]l público es alumno de la prensa” (“El Salón”, *La Prensa*, 21-X-1895). Se supone que las siguientes reservas que los estudios previos han agregado a la calificación de *impresionista* se deben a esa hibridez del motivo subjetivo e informativo. Conejero afirma que es la crítica a medio camino entre la observación objetiva y la visión subjetiva:

En ella [*Los Raros*] encontramos al “yo” lírico que evoca y re-crea escenarios cultos —los de las obras analizadas— y nos comunica sus sensaciones de lector apasionado. Pero también está el “yo” del crítico que se proyecta lúcidamente sobre la creación ajena. Intuición y reflexión, sensibilidad y conceptualización, van armónicamente unidas en esta manera de crítica literaria defendida por Oscar Wilde y que Víctor Pérez Petit definiría años más tarde como “crítica artística”. La crítica a medio camino entre la observación objetiva, de reglas y principios y la crítica simpática e impresionista que caracterizará a los discursos ensayísticos modernistas como verdaderas “aventuras del alma”. (1985, 227-228)

Jorge Eduardo Arellano descarta la calificación de *impresionista* y subraya la heterogeneidad de la

crítica en *Los Raros*, sin desmentir la presencia de su vértebra subjetiva<sup>136</sup>:

[S]u crítica está lejos de ser impresionismo nato, pues no sólo lo conmueve el impacto del autor elegido, sino que en su aprehensión del mismo proyecta una fuerza irradiante: la de su espíritu poético. No sigue un método definido o una hermenéutica única o explícita ni se aproxima al afán sistemático ni al prurito pedagógico; por eso su crítica no puede vincularse a la establecida crítica francesa, verbigracia, al psicologismo de Guyau. (1996, 59)

Arellano afirma que Darío “no intentaba crear un sistema cerrado y excluyente” (60). Esa crítica heterogénea se estructura, según él, con seis elementos: a) el retrato, b) la biografía, c) la experiencia autobiográfica, d) la explicación de textos, e) el comentario filológico, y f) la traducción (60-69). Carmen Ruiz Barrionuevo, a su vez, advierte que la dinámica del entusiasmo personal también funciona como pautas literarias de terceros:

[Darío] elabora un tipo de crítica impresionista que nace de la interiorización de la obra de todos esos escritores en el sujeto que juzga, y de los que elabora la semblanza, para revertir en el lector e impregnarle de parecido entusiasmo. Y no sólo entusiasmo, sino estímulo, porque mediante esos ejemplos pretendía marcar unas pautas literarias. (2002, 90)

La observación de Ruiz Barrionuevo es compartida por Álvaro Salvador Jofre y Gracia María Morales Ortiz<sup>137</sup>, que conceden al impulso implícito del volumen una definición intermedia entre la autorepresentación y la propiedad común: “componer una especie de enciclopedia no-académica, de sugestiva y voluble cartografía personal pensada para ser compartida, no con

---

<sup>136</sup> La comprensión de Arellano de “crítica impresionista” parece fundarse en su sentido peyorativo —se trata del carácter disperso, fragmentario, caprichoso, etcétera—. La “crítica impresionista” en el sentido nuestro, que hemos indicado más arriba, no se contradice con la afirmación de Arellano de que el “espíritu poético” de Darío es la fuerza irradiante que cohesiona el conjunto de *Los Raros*.

<sup>137</sup> “Se trata de textos pertenecientes a lo que se ha llamado crítica impresionista, es decir, aquella en la que el crítico expone su reacción íntima, subjetiva, frente al objeto artístico que está abordando. En la mayoría de estos perfiles, además, suele darse una actitud laudatoria y fascinada, tanto sobre las obras como sobre algunos aspectos de las vidas de los autores que se abordan. Este tono consigue ‘revertir en el lector e impregnarle de parecido entusiasmo. Y no sólo entusiasmo, sino estímulo, porque mediante esos ejemplos [Darío] pretendía marcar unas pautas literarias’” (Salvador Jofre y Morales Ortiz 2017, 36).



intelectuales y bibliófilos, sino sobre todo con otros poetas o lectores de poesía, profesores, así, de esa misma religión del arte” (2017, 44).

Asimismo, hay que advertir que la dicotomía de la Realidad-Exterior/Observador-Interior queda perturbada en la percepción estética de Darío: como hemos argumentado antes, su subjetivismo no pretende resultar en un caos de egoísmo, sino que es un acercamiento a lo único y absoluto superior al sujeto —la Realidad definitiva, aunque no connota una objetividad científica— mediante cogniciones subjetivas.

Visto lo anterior, nos abstenemos de definir el marco crítico de *Los Raros* según las clasificaciones establecidas. En cambio, proponemos lo siguiente: *Los Raros* constituye un modelo de la óptica crítica moderna, destinado al público americano. Es la óptica que hemos tratado en 2.7.3., reconciliador de la contradicción entre lo *moderno*, cuyo modelo se halla en Europa, y lo *original*. Dentro de esa óptica, pueden coexistir diversos autores y obras, integrados por la mirada del sujeto, ya sea favorable o negativa, y así obtener un significado actual. Los escritores franceses del siglo XIX, Max Nordau, José Martí y Fra Domenico Cavalca, todos en el mismo plano, se convierten en el recurso artístico al que un americano puede consultar sin preocuparse de los lazos de la tierra, la historia y la sangre. Esa óptica de *Los Raros* pertenece a Darío, persona individual, pero es ese Darío en Buenos Aires, consciente de su función como jefe de los nuevos perseguidores del arte en Hispanoamérica.

### 3.3. El manifiesto-poema: “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896)

En las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896) se encuentran diversas muestras de los tópicos artísticos que hemos advertido en el capítulo presente: la negativa a la imitación y el principio de la subjetividad —“mi literatura es *mía* en mí” (1983, 86)—, la *religión del Arte*, el “reniego de la autoctonía”<sup>138</sup>, el pasado, el futuro y la “Cosmópolis”, el respeto a la tradición, la

---

<sup>138</sup> Yurkievich afirma: “Uno de los efectos manifestarios más osados de ‘Palabras liminares’ [...] es el reniego de la autoctonía, no reconocida como obligación estética. Para Rubén Darío, artísticamente,

música del lenguaje poético, entre otros. Sin repetir lo que hemos argumentado en los respectivos apartados, habremos de destacar la característica de este prólogo, considerado como uno de los textos fundamentales de Darío para argumentar su concepto de la poesía.

Más arriba hemos demostrado que, cuando Darío piensa en el arte, su idea tiende tanto hacia lo individual —el arte es la expresión del yo— como hacia lo colectivo —el arte es una fortuna colectiva—, y que por esa doble tendencia, “Nuestros propósitos” de la *Revista de América* y el conjunto de *Los Raros* conforman un manifiesto del individualismo estético que rehúsa ser un manifiesto, pero está destinado a la colectividad americana<sup>139</sup>. El prólogo a *Prosas profanas* también es, ante todo, un manifiesto del individualismo, pero su retórica es notablemente compleja, ante la simplicidad de la de “Nuestros propósitos”. Como sostiene Claude Abastado en su “Introduction à l'analyse des manifestes” (1980), el manifiesto, ya sea político o estético, es un texto que expresa una mezcla de *savoir*, *pouvoir*, y *désir*: muestra conocimiento teórico o práctico, constituye un acto de legitimación y de conquista del poder, y funciona como máquina de deseo (1980, 5-7). Abastado afirma respecto al tercer aspecto:

[O]n peut observer qu'un manifeste a toujours pour effet de structurer et d'affirmer une identité. C'est l'acte fondateur d'un sujet collectif (mais non institutionnel) : il s'agit de faire exister comme entité reconnue un groupe qui n'est pas — pas encore — organisé en parti, en secte, en cénacle, en école, en chapelle; un groupe animé par des convictions communes et le désir d'action. (7)

---

no hay mandato forzoso de la tierra y de la sangre oriundas” (1996, 67).

<sup>139</sup> Quizá la siguiente afirmación de Yurkievich de que las “Palabras liminares” constituyen el primer manifiesto literario en lengua española requiera una revisión, pues, como hemos argumentado en 3.1.2., “Nuestros propósitos” (1894) también puede considerarse como un manifiesto del nuevo arte americano: “Darío no asume o cree no asumir la postura propia del nuevo género elocutivo, pero sus ‘Palabras liminares’ surgen en situación manifestaria y surten efecto manifestario. Presumo que constituyen el primer precedente del manifiesto literario en lengua española. El segundo, también por su condicionamiento contextual y porque asume la defensa de la metáfora insólita y del verso libre, dos factores fundamentales de innovación, es el ‘Prólogo’ de Leopoldo Lugones al *Lunario sentimental*, editado en 1909” (1996, 56). También es cierto, sin embargo, que la opinión de Yurkievich es justificable dado el impacto que tuvieron las “Palabras liminares” entre los lectores, que fue sin duda más significativo que el de “Nuestros propósitos”.

*L'acte fondateur d'un sujet collectif* es bien legible tanto en el editorial de la *Revista de América* como en el prólogo a la primera edición de *Los Raros*. En el primero, los “deseos” se expresan a través de los verbos en infinitivo, como si fueran órdenes universales, y en el segundo, Darío cita los mismos “propósitos” como principios del sujeto colectivo que designa en primera persona del plural: “La esencia de ese programa nos anima siempre a todos los buenos trabajadores de entonces, y a los que han aumentado las filas” (2015, 50). En cambio, el sujeto enunciador de las “Palabras liminares” es un yo solitario. Como afirma Silvia Molloy, “el *noli me tangere* es claro, en las ‘Palabras liminares’” (1980, 8). Él dirige sus palabras a la colectividad americana, pero se niega a ser plural y, como veremos adelante, furtivamente se comunica con sus camaradas.

Los estudios previos apenas han reparado en la presencia de una ruptura estilística entre el primer y el segundo apartado del prólogo, y de allí en adelante<sup>140</sup>. Solamente Saúl Yurkievich ofrece una pista de reflexión a este particular:

La argumentación teórica está, en “Palabras liminares”, disfrazada de discurso lírico o está imbricada en una enunciación figural y metafórica. En vez de ceñirse a la explicitud explicativa, al decir socializado, como lo hace en el primer párrafo, Darío prefiere un discurso cada vez más literario. Darío provoca así una creciente disyunción entre palabra personal y palabra pública. (1996, 62)

Tal como insinúa el crítico argentino, se emplea un lenguaje poético a partir del segundo apartado. El yo-enunciador es un sujeto lírico, que proyecta las imágenes que se desarrollan dentro de una lógica subjetiva. El primer apartado es excepcional. Lo que llama la atención es el uso de artículos numerados, *a)*, *b)* y *c)*, para la enumeración de las razones por las que un manifiesto no es “[n]i fructuoso ni oportuno” (1983, 85). El artículo numerado es un instrumento pragmático para transmitir el contenido de forma eficaz y segura. Se adapta, por eso, a los textos legislativos, gubernamentales, comerciales y científicos. En resumen, es un método burgués. Su naturaleza es

---

<sup>140</sup> El prólogo se compone de seis segmentos separados, en la primera edición, por el signo de estrella. El primer segmento es hasta “Gran decir” (1983, 86).

distinta a la escritura ideal de Darío, en la que el estilo y el contenido se fusionan para producir un efecto estético. En el primer apartado, se utiliza precisamente el método de *Celui qui ne comprend pas*, el objeto de su crítica. De hecho, Rémy de Gourmont, en su mencionado artículo, decía:

“Celui qui ne comprend pas” est, en effet, un homme pratique. Doué d’une si belle vertu, il l’exploite rationnellement et s’en fait des rentes. Tous les journaux lui sont ouverts ; sa queue magique force toutes les portes : il gagne ce qu’il veut, rien qu’à écrire — avec de fins sous-entendus : “Je ne comprends pas”. (1893, 42-43) (“Celui qui ne comprend pas”, 1892)<sup>141</sup>

¿Por qué? Porque el primer apartado no es ni más ni menos que una provocación contra ellos: Darío se vale de su lenguaje con propósito irónico. Es destinado precisamente a los que se creen artistas, pero en realidad no son ajenos a los valores burgueses, los que no pueden hacer más que seguir el rumbo del otro. Existe un umbral entre el primer y el segundo apartado. Es un umbral que solo pueden cruzar un puñado de lectores. A partir de ahí, el yo-enunciador se encierra en un territorio autosuficiente, recurriendo a las imágenes subjetivas. Vislumbran ese territorio únicamente los entendidos del Arte que, mientras respetan la individualidad tanto de Darío como de sí mismos, comparten su visión artística, sin que su lenguaje se traduzca al lenguaje ordinario.

Tal interpretación es justificable por algunos elementos extraños que se encuentran en el primer apartado. Entre las categorías de *Celui qui ne comprend pas*, Darío incluye, curiosamente, el “poeta”: “Celui qui ne comprend-pas es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, rastaquouer” (1893, 85). Asimismo, asevera que “la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran” (85), a pesar de que afirmaba la consistencia de las tentativas de la Joven América en el prólogo a

---

<sup>141</sup> El artículo “Celui qui ne comprend pas” originalmente se publicó en *Essais d’art libre* (no. 7, VIII-1892) y después se recopiló en el volumen *L’idealisme* (1893).

*Los Raros* escrito hace poco. Estos elementos no constituyen incongruencia, si se considera el carácter desafiante del apartado. Son planteados para que los lectores artistas se pregunten a sí mismo: “¿acaso yo soy Celui qui ne comprend pas?”, “¿realmente comprendo el Arte?”. Solo los que han superado esas pruebas provocativas pueden compartir los postulados estéticos que se propondrán a partir del apartado siguiente. Por consiguiente, la formación de un sujeto colectivo, una de las funciones del manifiesto señaladas por Abastado, se realiza en este caso de una forma furtiva: a través de una complicidad que se establece entre el sujeto lírico y los limitados lectores capaces de descifrar su lenguaje.

Se ha dicho que este prólogo es un texto teatral. Max Henríquez Ureña observó que “Hay en el prefacio otras declaraciones en las que Rubén asume una *pose*, no siempre de buen gusto” (1962, 97)<sup>142</sup>. Silvia Molloy, a su vez, se valió de la noción del crítico dominicano para destacar la pretensión que implica el texto de mantener distancia del lector: “Texto de *pose*, sí, en el mejor sentido del término: no porque excluya al lector sino porque mantiene, en todo momento, la *pose* —la distancia, la teatralidad— de la palabra” (1980, 9). Ciertamente, el yo-enunciador está cargado de *pose*, de “disfraces” (Caresani 2010, 76), si lo identificamos con el Darío efectivo. No obstante, el yo es doble: es, al mismo tiempo, el Darío que vive en la lógica del lenguaje poético. No solo se trata de la teatralidad: cuando el sujeto lírico dice que sus manos son “manos de marqués”, sus manos *son* manos de marqués en su propia realidad.

A este prólogo se lo podría llamar poema en prosa, aunque el propio Darío nunca lo declaró<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> Se trata de su hostilidad frente al mundo actual en el que vive, que se expresa a través de una referencia a sus “manos de marqués” y la famosa declaración de que “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (86).

<sup>143</sup> Si es así, el prólogo “Palabras liminares” se puede considerar como uno de los *poemas sobre la poesía*, abundantes en la poesía dariana, como hemos señalado en la Introducción. El poema en prosa es la nueva forma de escritura que en español han inaugurado los modernistas: “[L]os autores de esta corriente [el modernismo], que escribieron tanto en verso como en prosa, no olvidaron nunca la importancia de esta última en el desarrollo de la nueva estética. [...] La prosa va más allá de su función tradicional dentro de la lógica narrativa para convertirse en medio poético. Poesía y prosa se equiparan como medios afines que pertenecen al arte de la palabra. No hay diferencia esencial entre ambas, ya que están presididas siempre por la búsqueda de la belleza y el aristocratismo en el estilo. Esta exigencia está ligada, en correspondencia con el deseo de crear un arte total por parte de los simbolistas

Como resumió María Victoria Utrera Torremocha, el desarrollo del género a partir de Baudelaire posibilitó la entrada de las disonancias de la realidad en la poesía:

El empleo de la prosa poética y musical como unión de contrarios hace posible la entrada en el poema de los aspectos disonantes de la realidad que forman parte de la nueva estética que Baudelaire quiere imponer, y que se corresponde con un particular concepto de la belleza definido a partir de la amalgama de rasgos extraños y antitéticos. [...]

La prosa posibilita, además, gracias a su flexibilidad y sus capacidades expresivas, más variadas que las del verso, la inclusión de otros elementos esenciales también en el concepto de belleza baudelairiano: la burla, el humor y la ironía. (1999, 85-86)

De igual modo que en el poema en prosa de Baudelaire, se sintetizan en las “Palabras liminares” el tono vulgar y el lírico dentro de una misma secuencia de textos, por medio de la flexibilidad de la prosa<sup>144</sup>. El estilo de este prólogo se singulariza por la tensión que se produce entre el lenguaje pragmático y el poético.

El segundo apartado es la clave para la interpretación del texto entero, porque aquí se sugieren los conceptos esenciales que se van desarrollando hasta el final. El espacio va cambiando su ambientación, como un tornasol, conforme al desarrollo de las imágenes evocadas. En un principio, el sujeto se ubica en un monasterio católico de la Edad Media, donde él dedica su arte al Dios único y absoluto. Hay un elemento rebelde, sin embargo, en este lugar cerrado y austero: la misa “rosa” (86). En el cristianismo, es el símbolo de la Virgen María: la santidad y la castidad; pero en la cultura romana, es la flor de Venus, que simboliza la belleza y el amor sexual (Kandeler y Wolfram 2009, 3612). El doble significado de “rosa” es un vehículo intermediario entre el espacio católico y el profano que aparece a continuación. Cuando empiezan a sonar las “campanas” (86), el lector recordará las campanas del monasterio. Pero ellas no invitan a la plegaria, sino a la

---

admiradores de Wagner, al sincretismo artístico y la fusión de la literatura con otras artes defendidas por Darío” (Utrera Torremocha 1999, 221-222).

<sup>144</sup> En la poesía de Darío, la síntesis del lenguaje prosaico y lírico se realizará más tarde, en la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” (1907) (Tanase 2016, 221-225).

fiesta galante. Los “fuegos” (86) de las vidrieras se convierten en la luz de los ojos encandilados de los hombres, y la rosa es ahora la boca seductora de las mujeres. El “órgano” del monasterio se transforma en un órgano mundano cuyo son adorna los placeres cortesanos<sup>145</sup>.

Dentro del espacio cambiante, sagrado y profano al mismo tiempo, el ascetismo y la cópula carnal no son antagónicas, sino que representan, juntos, dos lados del arte moderno. El arte es una persecución solitaria de lo único y absoluto, como el oficio del monje. Sin embargo, el artista ya no es poseído por una fuerza sobrenatural que los románticos llamaban inspiración<sup>146</sup>. Desde Poe y su admirador Baudelaire, el ideal de la creación se convirtió en una total deliberación. En “The Philosophy of Composition” (1846), peculiar teoría poética, Poe decía, a propósito de su poema “The Raven”: “It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition—that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem” (1902b, 195)<sup>147</sup>. A través de tal control subjetivo, el artista desea conquistar una porción de la Belleza en su propia obra:

It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us—but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone. (Poe 1902b, 273-274) (“The Poetic Principle”, 1850).

Para Poe y sus seguidores, el arte es la lucha del ser terrenal para la posesión de la Belleza absoluta.

---

<sup>145</sup> Darío asocia la imagen de “clavicordio pompadour” en “Los colores del estandarte”: “[En Europa] Aprendí el son de la siringa de Verlaine y el de sus clavicordios pompadour” (1938, 121).

<sup>146</sup> Sobre el concepto de la inspiración, véase la nota 27 en el capítulo I, 4.1.

<sup>147</sup> Como hemos argumentado en 2.5.1., la teoría de Poe, fundada en el interés hacia el sujeto de creación, fue transmitida por Baudelaire en Francia y se hizo el núcleo de la poesía moderna. T. S. Eliot observa: “Here we have, brought to their culmination by Valéry, two notions which can be traced back to Poe. There is first the doctrine, elicited from Poe by Baudelaire, which I have already quoted: ‘A poem should have nothing in view but itself’; second the notion that the composition of a poem should be as conscious and deliberate as possible, that the poet should observe himself in the act of composition— and this, in a mind as sceptical as Valéry’s, leads to the conclusion, so paradoxically inconsistent with the other, that the act of composition is more interesting than the poem which results from it” (Eliot 1949, 340).

Por eso, en este prólogo, la creación artística es la conquista de la mujer, la cópula y la procreación.

Al final del segundo apartado, el sujeto se convierte en la encarnación de Adán<sup>148</sup>. Es el Primer Hombre, origen de todos los hombres, que no pertenece a ninguna raza. Esto anticipa el argumento del tercer apartado, aunque de una manera compleja. En el tercer apartado, se pone en primer plano la noción de la “sangre”, que se transmite al hijo a través de la cópula. La noción obtiene una curiosa ambivalencia. Por un lado, el sujeto aparta la obra artística del concepto de la autoctonía sustentada por la sangre y la tierra:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués: mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; [...]. (86)

Fijémonos en que la idea coincide con la declaración de “Hombre soy” (86) en el apartado anterior. Por otro lado, el sujeto sigue apegado a la noción de la sangre: menciona a sus posibles antepasados africanos e indios, asocia la prosperidad artística de Buenos Aires a su composición demográfica cosmopolita, y entabla una conversación con el “abuelo español”. La ambivalencia de la noción de la sangre corresponde a la del pensamiento de Darío, en el que conviven la firme conciencia de la identidad americana, el odio a la sociedad burguesa americana y el deseo de acercarse a la modernidad del arte europeo. Por consiguiente, al final del apartado, la aproximación a la modernidad europea no se representa por un olvido de la sangre, sino por la posesión de la mujer parisina, para que le de un hijo que hereda las dos sangres, fuera del sistema familiar: “Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” (87).

Las palabras del sujeto sobre la “melodía ideal” invocan la imagen de un “silvano”, que parece ser identificado con Pan<sup>149</sup>, en el quinto apartado. El grito de las “ocas”, que contrasta con el son

---

<sup>148</sup> La “Varona” es una alusión al Génesis, II, 23 (Marassso 1973, 415).

<sup>149</sup> Según Pierre Grimal, Silvano “[s]e distingue con dificultad de Fauno, y en el panteón romano helenizado fue identificado rápidamente con Pan” (1989, 481). Aquí se nota también la reminiscencia



de su “flauta”, nos recuerda las frases darianas en el prólogo de *Los Raros*: “Que nuestros esfuerzos no son vanos, lo demuestran los aplausos [...]; los ataques [...], y el aleteo y gritería de espanto furioso que se produce entre las ocas normales” (2015, 50). Ahora el silvano es la metáfora del verdadero artista, *raro* entre los “normales”. A sus pies, empiezan a caer “una rosa, otra rosa, otra rosa. ¡Y besos!” (88). A medida que las imágenes de las rosas y los besos evocan vagamente el escenario del segundo apartado, el perfil del silvano se va esfumando. Solo queda la sugerencia del amor y la belleza. En el último apartado, dentro de ese ambiente, se plantea una vez más la identificación de la potencia viril con la facultad creativa. Como señaló Yurkievich, “el poeta panida no es poseído por las musas. Como buen sagital, lascivo sátiro, portentoso fornicador, entra en ellas y a todas fecunda” (1996, 69). El artista vence la lucha para la posesión de la Belleza absoluta, no solo una vez, sino múltiples veces. Ahora es el Padre —“el eslabón excluido de la genealogía” (Caresani 2010, 76) presentada en el tercer apartado—, fundador de una nueva tradición en América, ausente en la generación anterior.

---

de Verlaine, que se representa en la figura de Pan que toca la siringa en “Los colores del estandarte” y el “Responso a Verlaine”.

## **TERCERA PARTE**

### **EVOLUCIONES**



## Capítulo V

### El observador meditabundo en Europa (1899-1914)

#### Sección 1. El observador meditabundo

El 8 de diciembre de 1898, Darío se marchó de Buenos Aires con rumbo a España<sup>1</sup>. Desde su llegada a Barcelona el 22 de diciembre de 1898, hasta el 25 de octubre de 1914, que fue cuando partió de la misma ciudad para Nueva York con miras a realizar una gira por América a favor de la paz<sup>2</sup>, fijó su morada en Europa. Vivió en Madrid (1899-1900, 1908-1910) y París (1900-1908, 1910-1914), ganándose la vida como corresponsal de *La Nación*, así como ejerciendo las funciones diplomáticas que le concedieron ocasionalmente. Habrá que mencionar los numerosos viajes que hizo durante esa época —Italia (1900), España, Alemania e Italia (1903-1904), la Conferencia Panamericana en Río de Janeiro (1906), Mallorca (1906-1907), las celebraciones del centenario de la iniciación de la guerra de independencia en México (1910), la gira de *Mundial Magazine* por España, Portugal, Brasil, Uruguay y Argentina (1912), y otra vez Mallorca (1913), entre otros—. Su vida adquiere un rasgo de errancia, que, curiosamente, ha sido un tema recurrente en su poesía desde 1880<sup>3</sup>. En Buenos Aires, Darío fue un misionero combatiente de la modernización literaria.

---

<sup>1</sup> Darío cuenta su partida a España en “La vida de Rubén Darío escrita por él mismo” (1912): “Conversando, Julio Piquet me informó de que *La Nación* deseaba enviar un redactor a España para que escribiese sobre la situación en que había quedado la madre patria. ‘Estamos pensando en quién puede ir’, me dijo. Le contesté inmediatamente: ‘¡Yo!’ [...] Se arregló todo en seguida. ‘¿Cuándo quiere usted partir?’—me dijo el administrador. —‘¿Cuándo sale el primer vapor?’ ‘Pasado mañana.’ ‘¡Pues me embarcaré pasado mañana!’” (1950a, 139-140).

<sup>2</sup> El proyecto de gira fracasó, porque Alejandro Bermúdez, quien propuso a Darío el proyecto, renunció su cargo por la dificultad de organizar conferencias darianas y se largó en un vapor que ancló en La Habana el 3 de marzo de 1915 (E. Torres 2010, 787).

<sup>3</sup> Sobre el motivo de la errancia en la poesía dariana, véase Tanase (2016).

En cambio, en Europa, el tono programático en sus escritos retrocede.

El fundamento de sus ideas que hemos examinado en el capítulo anterior es constante. Proclama en 1909 la perennidad de la *aristocracia intelectual*: “Ayer, hoy y mañana son lo mismo para el juicio artístico. Siempre existe y existirá la aristocracia de la comprensión, la minoría del buen gusto. [...] La gloria no pide votos; se impone, como la tiranía” (2011a, 166) (“Enrique Larreta”, *La Nación*, 3-XII-1909). Sin embargo, en el prólogo a la segunda edición de *Los Raros* (1905), al mismo tiempo que habla de la firmeza de sus ideas, reconoce algunos cambios en su perspectiva, y los atribuye a su “razón autumnal”:

En la evolución natural de mi pensamiento, el fondo ha quedado siempre el mismo. Confesaré, no obstante, que me he acercado a algunos de mis ídolos de antaño y he reconocido más de un engaño de mi manera de percibir.

Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las gerarquías [sic] intelectuales, el mismo desdén a lo vulgar y la misma religión de belleza. Pero, una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera. (2015, 51)

Ciertamente, se nota un cambio en su actitud cuando comparamos, por ejemplo, su “salonografía” en sus propias palabras (2006, 518), a saber, las impresiones del Salón del Ateneo que hemos citado en el capítulo anterior y las escritas en París: las del Salón anual de la Société Nationale des Beaux-Arts de los años 1901, 1902, 1903, 1904 y 1906<sup>4</sup>, las del Salón de la Société des Artistes Français de 1902 y 1903<sup>5</sup>, y la del Salón de la Société des Artistes Indépendants de 1906<sup>6</sup>. En los artículos de 1895, insertaba en sus comentarios mensajes destinados a los artistas

---

<sup>4</sup> “El Salón. Société Nationale des Beaux Arts” (*La Nación*, 27-V & 2-VI-1901), “En el ‘Salón’. Los hispanoamericanos” (*La Nación*, 6-VI-1901), “El Salón. Société Nationale des Beaux Arts” (*La Nación*, 4 & 8-VI-1902), “Salón. El de ‘Beaux Arts’” (*La Nación*, 11-VI-1903), “Salón” (*La Nación*, 18-VI-1903), “Salón. El de ‘Beaux Arts’” (*La Nación*, 11-VI-1903), “El Salón. Société Nationale des Beaux Arts” (*La Nación*, 15, 29&30-V-1904), “Los hispanoamericanos en el Salón de París” (*La Nación*, 8-VI-1904), “Los salones de 1906. I. Société Nationale des Beaux Arts” (*La Nación*, 30-V-1906).

<sup>5</sup> “El Salón. Société des Artistes Français” (*La Nación*, 17-VI-1902), “Salón ‘el de Beaux Arts’. El de la ‘Société des Artistes Français’” (*La Nación*, 18-VI-1903).

<sup>6</sup> “‘Articles’ de paris. El Salón de los independientes” (*La Nación*, 25-V-1906).

argentinos y americanos, que acusan una clara intención de orientarlos:

Artistas que estáis tentados por la figura humana, recordad que es la más misteriosa, la más complicada, pues en ella, en la faz del hombre, a flor de piel y bajo el cristal de los ojos, tenéis que encontrar esas luces que se llaman las ideas, y esos estremecimientos que se llaman las pasiones. [...]

Que os vean en vuestras obras, los que las contemplen; que vuestro ser compenetre con la luz, y uno y otra se revelen sus secretos.

El arte es un 'lenguaje expresivo y noble' que os servirá para manifestar vuestra comprensión de la naturaleza y la más dificultosa del misterio humano.

Y ascended: que no os aten los pulpos de la vida común, en una realidad que os haga no mirar al cielo: que de arriba os viene la luz. (Caresani 2015, 156)

En Europa ya no hace tales alocuciones a lo grande en su salonografía. Naturalmente, sus escritos reflejan su juicio de valor estético: escoge obras que se merecen una mención y las va comentando. No obstante, no habla desde aquella altura de orientador, incluso cuando reprocha la tendencia general del salón:

No puede decirse que en la parte escultórica del Salón se encuentre el visitante con algo — dejando á un lado el *Hugo* de Rodin, — con algo que termine de una manera absoluta, que produzca la sensación inconfundible de la legítima obra maestra, ó la revelación de una expresión nueva que traiga consigo el prestigio soberano del ideal artístico. (2004, 263) ("El Salón. Société Nationale des Beaux-Arts. Vernissage. La escultura", *La Nación*, 27-V-1901)

Todos los que han visto durante estos últimos años los salones, testifican que no se va adelante, que no brilla la excelsitud del genio por ninguna parte. La abundancia de lo superficial, de lo vacuo y de lo degenerado ha sido desolante. [...]

[...]

En el Salón presente, como en los de los años anteriores cuya información me ha tocado hacer para los lectores de *La Nación*, no hay, pues, nada extraordinario, nada genial, con excepción de una estatua de Rodín, el *Pensador*, en que se vuelven a encontrar la voluntad de encarnación, la fuerza plástica, la transcendencia intelectual que caracterizan la obra poderosa y valiente del Miguel Ángel moderno. (1977, 196) ("El Salón. Société Nationale des Beaux-

Arts”, *La Nación*, 15-V-1904)

Otro ejemplo que manifiesta su cambio serán las revistas *Mundial Magazine* (1911-1914) y *Elegancias* (1911-1914) donde el poeta, como director <sup>7</sup>, se encargaba de solicitar las colaboraciones (Carilla 1967b, 285). En contraste con lo que hacía en la *Revista de América* en Buenos Aires, en las páginas de dichas revistas, no se muestra como agitador de un movimiento, sino que más bien actúa como intermediario y asesor de artistas. Su deseo es una promoción cultural hispanoamericana, y tampoco lo declara públicamente, excepto en espacios privados o en forma oral:

Ya habrá visto usted el esfuerzo que hago ahora con *Mundial*. Lucho para que sea un punto de cita de nuestro pensamiento hispanoamericano. Algo se logrará. (1943, 449-450) (Carta a José Enrique Rodó, fechada el 1 de septiembre de 1911)

[H]oy hallo la oportunidad de hacerlo directamente, en ocasión de anunciarle la aparición de la revista *Mundial*, que tengo la honra, en mi calidad de director de la misma, de ponerla bajo el amparo de usted, y a su absoluta disposición, en lo que toca a su objeto, que es el servir de propaganda, literaria y gráfica, de la cultura y la actividad vital de nuestro continente hispanoamericano. (1943, 486) (Carta a Federico Velázquez y Hernández, fechada el 30 de abril de 1911)

Al dedicar mis esfuerzos á estas dos publicaciones de *Mundial* y *Elegancias*, tan hermosamente presentadas, son mis deseos que ellas sean un punto de encuentro de la mentalidad iberoamericana, con cuya buena voluntad he de contar en ambos continentes. (Un Banquete de Homenaje y de Despedida 1912, 71) (Palabras de Darío pronunciadas en el banquete de su homenaje celebrado el 23 de abril de 1912 en París)

---

<sup>7</sup> Las dos revistas no se fundaron por iniciativa de Darío, sino que fueron, en principio, un negocio mercantil de los emprendedores uruguayos Alfredo y Armando Guido que trataron de aprovechar el nombre y prestigio del poeta y le propusieron el proyecto junto con el dibujante español Leo Merelo, que tendría la dirección artística (E. Torres 2010, 669; A. Torres 2014). Según Hernández de López, quien le propuso a Darío la dirección fue Alejandro Sux (1989, 15-16). La colaboración del poeta no entraba en el contrato y era voluntaria (Carilla 1967b, 285).

También conviene advertir que su selección de temas de artículos en las dos revistas indica una alteración: en Buenos Aires, se empeñó en difundir nombres no hispanos, pero ahora, por el contrario, trata principalmente de los escritores, artistas y de otros asuntos de Hispanoamérica, a través de sus secciones “Cabezas” y “Las Repúblicas hispanoamericanas”<sup>8</sup>.

La sensación del contraste entre lo pasajero y lo duradero es el tópico de sus mejores poemas de la época, tales como “Canción de otoño en primavera”, “Nocturno” (“*Los que auscultasteis el corazón de la noche...*”) y “*Yo soy aquel que ayer no más decía...*”, y el mismo tema también asoma, como veremos después, en sus crónicas y textos liminares a su propia obra. Sin embargo, si su actitud combatiente queda atenuada, ¿ese cambio también deriva de su edad, “razón autumnal” como decía en el prólogo a la segunda edición de *Los Raros*? Puede ser. Pero además de ello, los siguientes tres factores pudieran afectar a su forma de pensar y de expresarse en sus textos.

Primero, concordamos con la observación de Alfonso García Morales (1998a, 11-12) en que Darío, al ver que sus intentos de la modernización estética ya han encontrado cierto eco tanto en América como en España, retira sus manifestaciones conflictivas para dejar que las nuevas tendencias se desarrollen a solas<sup>9</sup>. Comprobaremos más tarde cómo el poeta percibe la situación

---

<sup>8</sup> Entre los artículos de “Cabezas” se encuentran dieciséis hispanoamericanos, dos españoles y un brasileño: Leopoldo Lugones (Argentina), José Enrique Rodó (Uruguay), Manuel Ugarte (Argentina), Alfonso XIII (España), Francisco García Calderón (Perú), Enrique Gómez Carrillo (Guatemala), Rafael Reyes (Colombia), Ángel Zárraga (México), Ricardo Rojas (Argentina), José Zorilla de San Martín (Uruguay), Amado Nervo (México), Manuel Láinez (Argentina), José Pedro Ramírez (Uruguay), Graça Aranha (Brasil), Alberto del Solar (Chile), Federico Gamboa (México), Santiago Rusiñol (España), Fray Crescente Errazuris (Chile) y Enrique Larreta (Argentina). Las semblanzas de Eugenio Garzón (Uruguay) y Jacinto Benavente (España) no llevan el título de “Cabezas”, pero también se podrían incluir en la serie. Los dieciocho artículos de “Las Repúblicas hispanoamericanas” son dedicados a la descripción geográfica, política, económica y educativa de cada uno de los países latinoamericanos. En *Elegancias* Darío publicó semblanzas de artistas femeninas: Greta Prozor (Francia), Aurora Cáceres (Perú), Mimi Aguglia (Estados Unidos), Delfina Bunge de Gálvez (Argentina), Dulce María Borrero (Cuba), Beatriz y Ofelia Guglielmini (Argentina). En *Mundial* escribe, asimismo, crónicas sobre París: “París-nocturno” (no. 1, V-1911), “Hombres y pájaros” (no. 28, VIII-1913); y de otras temáticas: “Curiosidades literarias” (no. 27, VII-1913), “Bajo las luces del sol naciente” (no. 34, II-1914).

<sup>9</sup> García Morales observa: “a partir de ese momento, en que consideró que el modernismo ya no era sólo un movimiento hispanoamericano, sino hispánico, en que sus objetivos modernizadores se habían logrado, procuró abandonar los gestos militantes, incluso la utilización de la misma palabra ‘modernismo’, que le resultaba limitada e innecesariamente polémica” (1998a, 12-13).



actual de la literatura en español en sus escritos europeos.

Segundo, Darío experimenta en París el final del simbolismo. En Argentina, sus conocimientos del simbolismo constituyeron la base de sus propuestas literarias. Divulgó la estética simbolista por medio de sus propios textos, aunque siempre insinuaba cierta reserva ante la escuela y nunca la identificó del todo con los intentos de la Joven América. El simbolismo fue para él el arte *moderno* idóneo, arte de la futura literatura americana. En cambio, ahora empieza a hablar del movimiento simbolista como acontecimiento del pasado. El objeto de su anhelo se disipa en la infinita bifurcación de sendas individuales. En el citado prólogo a *Los Raros* de 1905, recuerda:

Fuera de las notas sobre Maclair y Adam, todo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América ese movimiento y por ello y por mis versos de entonces, fue atacado y calificado con la inevitable palabra “decadente...” Todo eso ha pasado, como mi fresca juventud. (2015, 51)

La ciudad de París en sí tampoco constituye ya la metáfora de su anhelo estético. Sus impresiones en su segunda visita en 1900 están teñidas de un tono de desilusión, ante el incremento cada vez más grande del industrialismo:

Llegué a París con todas las ilusiones, con todos los entusiasmos. [...] Desde lejos el miraje era ciertamente encantador. Llegué, vi, quedé desconcertado. El arte, la literatura, ha sufrido la esclavitud de todas las demás disciplinas: el industrialismo. El objeto principal, si no el único, es ganar dinero, más dinero, todo el dinero que se pueda. (1977, 112) (“La vida intelectual. Cinq ans chez les sauvages”, *La Nación*, 15-XII-1901)

Por último, queremos destacar lo que significa ser corresponsal de *La Nación* en Europa. La gran mayoría de sus artículos periodísticos europeos fueron escritos para publicarse en *La*

*Nación*<sup>10</sup>, dirigidos a los lectores argentinos desde Europa. A este respecto, asentimos con Noel Rivas Bravo, quien observó lo siguiente sobre la primera serie de crónicas escritas en España, que después formaron parte del volumen de *España contemporánea* (1901):

A lo largo de las crónicas, el narrador se manifiesta como un extranjero en el “aquí” de la narración, que representa el Madrid de fin de siglo. En todo instante revela su compromiso con un “allí” argentino donde encuentra a sus lectores, quienes contemplan y analizan desde la distancia por medio de su enviado especial: desde esta óptica el autor-narrador aparece como un “avanzado” del grupo al que representa [...].

[...]

Esta dualidad espacial [el binomio aquí/allí] explica la perspectiva del narrador que, bien desde el yo singularizado bien desde el nosotros colectivo, se mantiene siempre expectante frente al “ellos” objeto de la narración. Por eso se describe a sí mismo como “el observador meditabundo” (“Semana Santa”), subrayado su punto de vista resueltamente testimonial. [...] [N]uestro cronista no olvida jamás su propósito de ofrecer una información objetiva y veraz de la realidad y por eso se mantiene en la distancia y desde esa atalaya describe, juzga y valora la situación de España después del desastre del 98. De esta manera, Darío alcanza la finalidad comunicativa más importante de las crónicas periodísticas: dar a conocer un mundo que el autor ha construido para sus lectores a partir de la observación directa de la realidad. (1998, 41-42)

Como señala Rivas Bravo, el oficio de corresponsal requiere una “objetividad” alcanzada a través de la observación directa de la realidad, mientras que la labor dariana durante su estancia en Buenos Aires consistía en interpretar teórica o estéticamente las nuevas obras literarias y críticas provenientes de Europa. El carácter testimonial no solo se advierte en las crónicas de *España contemporánea*, sino también en la mayoría de las suyas redactadas en Europa para *La Nación*. El propio Darío dice en una crónica de 1902<sup>11</sup>:

---

<sup>10</sup> Según el recuento de Caresani y Schmigalle (2017), se publicaron en *La Nación* 560 artículos firmados por Darío en la etapa que tratamos.

<sup>11</sup> En 1906 repite lo similar en la advertencia liminar a *Opiniones*: “En este libro, como en todos los míos, no pretendo enseñar nada, pues me complazco en reconocerme el ser menos pedagógico de la tierra. Van aquí mis opiniones y mis sentires, sobre cosas vistas e ideas acariciadas” (1950a, 228).

Es muy fácil, y hay por desgracia en América algún público para ello, hablar de cada manifestación de la vida parisiense con una larga provisión de interjecciones, con un admirar continuo [sic], dando por perfecto y como suma del encanto humano todo lo que tiene origen en esta inmensa ciudad de vida y muerte, luz y sombra. Bien podría perfumaros estas páginas con barato pachulí, adornároslas con listones del Passage Jouffroy y hacer mi exportación periódica del “article de París”, recogido en los abundantes *stocks* de la comelota [sic] literaria. No es mi temperamento. Digo y comunico lo que veo, tal como lo veo, tal como lo siento, con la sinceridad que me conocéis los que, desde hace catorce años, me habéis leído en estas columnas. (2004, 182-183) (“El Salón. Société Nationale des Beaux Arts”, *La Nación*, 4-VI-1902)

Con miras a transmitir los acontecimientos actuales con “sinceridad”, y tratando de hacerse “el ser menos pedagógico de la tierra” (1950a, 228) (advertencia preliminar a *Opiniones*, 1906), Darío presenta diversas series de crónicas sociales tituladas “París. Hombres, hechos e ideas” (1901-1902), “Articles de París” (1903-1906)<sup>12</sup>, “Hechos e ideas” (1907) y “Films” (1910-1914)<sup>13</sup>, así como crónicas de viaje bajo el título de “Diario de Italia” (1900-1901), “Tierras solares” y “Horas errantes” (1904), “En la Isla de oro” (1907), y “El viaje a Nicaragua” (1908-1909)<sup>14</sup>.

Hemos mencionado la objetividad de la crónica, pero inevitablemente, siempre la pone en riesgo, o mejor dicho, la enreda, la subjetividad del autor-narrador, quien ve y siente los objetos. Esa objetividad no es ajena a “su subjetividad marcada por el uso específico de la primera persona que conduce la narración” (Rivas Bravo 1998, 37). Darío es un “viajero que verifica los lazos desde su estar ahí, como testigo, como mediador sensible y sagaz, puente entre mundos dispares o

---

<sup>12</sup> Según Günther Schmigalle, “‘Article’ no tiene nada que ver, en este caso, con los artículos periodísticos, sino que significa ‘cada uno de los objetos que vende un comerciante’. ‘Article de Paris’, según la misma fuente, significa: ‘Objeto de moda, artículo de fantasía, fabricado especialmente en París’” (Darío 2004, 182, nota 441). Schmigalle está citando *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)* (Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971-1994), t. 3, p. 600.

<sup>13</sup> “Films de la corte” (1910), “Films de París” (1910-1913), “Films de travesía” (1910), “Films habaneros” (1910-1911), “Films de viaje” (1912), “Films catalanes” (1914), “Films” (1914).

<sup>14</sup> Como señala Susana Zanetti, la crónica de viaje fue “una moda que crece al ritmo del turismo junto con la industria de guías y de libros, cada vez más atractivos debido a los avances tecnológicos en la reproducción de imágenes cuyo desarrollo atrae sus continuos comentarios” (2004, 41).

subordinados unos a otros para acceder a las prerrogativas de la ‘civilización’” (Zanetti 2004, 42), y considera que le hace falta exponer, al fin al cabo, los sentimientos personales que surgen de su “alma”:

En los libros de viajes, lo único que interesa es la novedad, y esa novedad no se encuentra ya más que en las impresiones personales, en la anécdota, en la psicología del viajero, en la manera de ver un paisaje, meditar el pasar de un instante, exponer lo que el alma experimenta en tal lugar o en tal momento. (2003, 192) (Prólogo a *Oasis de arte* de Zoila Aurora Cáceres)

Por eso, en un curioso contrarresto entre la subjetividad y la objetividad, el poeta no deja de exponer sus propias visiones estéticas. Declara en su citada crónica de 1902: “No [me] sacrifico en mi labor de periodista, ni ante mis pasiones o convicciones estéticas” (2004, 183).

En el capítulo presente, examinaremos el modo dariano de *observar* los sucesos artísticos, enfocándonos en los siguientes cuatro temas: la actualidad estética de España, una de las mayores preocupaciones de Darío a partir de su desplazamiento hacia Europa; el estado de la literatura hispanoamericana, que siempre ha sido su interés esencial, pero ahora es visto a través de una mirada europea en él; la modernidad y el *modernismo*, concepto que en sus años europeos se desprende de la noción de la identidad americana y adquiere un alcance más amplio; y las transiciones de la tendencia estética universal, es decir, el fenecimiento del arte parisino del *Fin de siècle* y la emergencia de las vanguardias. Después, intentaremos discurrir sobre la cuestión de *qué es la poesía para Rubén Darío*, mediante el análisis de los prólogos a *Cantos de vida y esperanza* y a *El canto errante*, así como de otros textos relacionados con el argumento de dichos prólogos.

## Sección 2. Observaciones de la actualidad estética

### 2.1. *España contemporánea* y otras crónicas (1899-1900)

#### 2.1.1. Los diagnósticos generales

En las crónicas españolas de Darío escritas entre 1899 y 1901, cuya mayoría se recopiló en *España contemporánea*<sup>15</sup>, el arte español es valorado mediante el criterio que el poeta cultivó en la capital argentina. Conviene recordar que el meollo de su proyecto de modernización literaria radicaba en la introducción de las estéticas modernas europeas, ser “poliglotos [sic] y cosmopolitas” (1938, 125) (“María Guerrero”, 1897), y que desde ese punto de vista, ya hablaba del motivo de la “innegable decadencia española” (125) a partir de 1896: España está, para él, “encerrada en la muralla de su tradición, aislada por su propio carácter, sin que penetre hasta ella la oleada de la evolución mental de estos últimos tiempos” (2015, 382) (“Eugenio de Castro y la literatura portuguesa”, 1896)<sup>16</sup>.

El purismo, “la muralla”, es repetidamente relatado como el mayor problema de la intelectualidad española también en las crónicas de *España contemporánea*. Únicamente en Barcelona, el poeta observa manifestaciones positivas del arte. Retrata el hervor de la Rambla, donde “olea” (1998, 80) la muchedumbre como materialización de una modernidad, y nombra al artista barcelonés Santiago Rusiñol como prototipo de nuevo artista. Lo anterior porque en esa ciudad, a su parecer, el pensamiento “universal” ha echado raíces más que en ningún otro lugar en España:

---

<sup>15</sup> Entre las crónicas darianas de España publicada entre 1899 y 1900 en *La Nación*, ocho quedaron excluidas del volumen de *España contemporánea* (1901): “La joven literatura. II. Un estilista. Lo que vendrá” (2-VI-1899), “Exposición de bellas artes” (22-VI-1899), “El vientre de Madrid. De Lhardy a los Viveros, o faisanes, callos y caracoles. La despensa y la bodega de España” (27-II-1900), “Los concursos de ‘El Liberal’. La literatura y el dinero. La prensa española. Rumbos nuevos” (2-III-1900), “La prensa en España. II. Periódicos y periodistas” (7-III-1900), “La Sarmiento en España” (25-IV-1900), “El cuerpo diplomático hispanoamericano” (29-IV-1900), y “La casa de Lope. Estado actual de los teatros” (20-V-1900).

<sup>16</sup> De la actitud dariana ante la literatura española en su etapa argentina, véase el capítulo IV, 2.4.3.

Esa evolución que se ha manifestado en el mundo en estos últimos años y que constituye lo que se dice propiamente el pensamiento “moderno” o nuevo, ha tenido aquí su aparición y su triunfo, más que en ningún otro punto de la Península, más que en Madrid mismo; y aunque se tache de los promotores de ese movimiento, de industriales, catalanistas o egoístas, es el caso que ellos, permaneciendo catalanes, son universales. La influencia de ese grupo se nota en Barcelona no solamente en los espíritus escogidos, sino también en las aplicaciones industriales, que van al pueblo, que enseñan objetivamente a la muchedumbre. (85) (“En Barcelona”, *La Nación*, 30-I-1899)<sup>17</sup>

El poeta vuelve a exponer la impresión similar respecto al arte decorativo catalán en “El cartel en España”. Después de observar que, en el arte moderno, una marca de parentesco se advierte en la producción de distintas naciones —en el caso de arte decorativo, son sobre todo las huellas de William Morris, Aubrey Beardsley, Dudley Hardy, Jules Chéret, Alfons Mucha— (1998, 343-344), elogia las creaciones de los catalanes, de Rusiñol y Ramón Casas entre otros, en las que esa marca universal armoniza con las expresiones individuales:

Casas es uno de los mejores artistas actuales en España; con Rusiñol sostiene sabia y cuerdamente un modernismo bien entendido, en la capital de su Cataluña. Se le señalan maneras imitadas de autores extranjeros [...]. Lo que hay es que tanto Casas como Rusiñol y los “nuevos” de la joven escuela catalana, como los escritores, están al tanto de lo que en el mundo entero se produce de las evoluciones del arte universal contemporáneo, y siguen lo que se debe seguir el pensamiento extranjero [...]. Después se desarrolla la concepción individual en el ambiente propio, en el medio propio. No otra cosa encuentro yo en las obras artísticas y literarias del admirable artista de Sitges. (344-345)

Es decir, destaca los valores del verdadero artista que sabe desarrollar de la cualidad universal su manifestación personal, tal como observaba ya hace años en Nicaragua, en el artículo “Calderón

---

<sup>17</sup> El título completo de la crónica es “En Barcelona. Por la rambla famosa. El orgullo obrero. La blusa contra la capa. Socialismo, anarquismo, francesismo y separatismo. El maestro Rusiñol”. La mención de las “aplicaciones industriales” se refiere a la producción de carteles y revistas ilustradas: “las impresiones igualan a las mejores de Alemania, Francia, Inglaterra o Estados Unidos, tanto en el libro común y barato como en la tipografía de arte y costo” (85).

de la Barca” (1884). Se advertirá que, en diversos comentarios expresados en Europa, Darío hace hincapié en la triple pertenencia de la obra artística: la expresión de la subjetividad, el extracto del entorno geográfico y temporal, y la cristalización del Ideal único y absoluto.

En Madrid capta lo contrario. Mientras que en la Rambla percibía “un viento moderno que trae algo del porvenir” (1998, 80), el presente de la capital le parece una calcomanía de su pasado: “Madrid es invariable en su espíritu, hoy como ayer, y aquellas caricaturas verbales con que Don Francisco de Quevedo significaba a las gentes madrileñas, serían, con corta diferencia, aplicables en esta sazón” (89) (“De nuevo en Madrid”, *La Nación*, 6-II-1899)<sup>18</sup>. Atribuye la actual decadencia intelectual al decaimiento físico de los personajes de la generación anterior, así como a la carencia del cimiento universal en los jóvenes:

En lo intelectual, he dicho ya que las figuras que antes se imponían están decaídas, o a punto de desaparecer; y en la generación que se levanta, fuera de un soplo que se siente venir de fuera y que entra por la ventana que se han atrevido a abrir en el castillo feudal unos pocos valerosos, no hay sino la literatura de mesa de café, la mordida al compañero, el anhelo de la peseta del teatro por horas, o de la colaboración en tales o cuales hojas que pagan regularmente; una producción enclenque y falsa, desconocimiento del progreso mental del mundo, iconoclasticismo infundado o ingenuidad increíble, subsistente fe en viejos y deshechos fetiches. Gracias a que escritores señaladísimos hacen lo que pueden para transfundir una sangre nueva, exponiéndose al fracaso, gracias a eso puede tenerse alguna esperanza en un próximo cambio favorable. (1998, 93)

El desinterés general de los españoles por lo que sucede fuera del país volverá a relatarse por la boca del periodista Alfredo Escobar y Ramírez, marqués de Valdeiglesias, en “En la legación argentina. Arte y periodismo. Castelar convaleciente” (*La Nación*, 18-II-1899)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> El título completo de la crónica es “De nuevo en Madrid. Viñetas callejeras. Risas y lágrimas. Relaciones hispanoamericanas. Homenaje a la verdad. ‘Saudades’ de Buenos Aires”.

<sup>19</sup> “Reconocía el marqués de la inferioridad informativa, por ejemplo, de los diarios peninsulares, y explicaba cómo en España interesa poco a la generalidad lo que sucede fuera de los términos de la tierra propia. No se sigue, como entre nosotros, el movimiento de los sucesos del mundo; del asunto Dreyfus, de lo que hay ahora de más sonoro en el periodismo universal, se publican unas pocas líneas telegráficas” (1998, 98-99).

El arte hispanoamericano no es exento de la falta de interés por los asuntos extranjeros en los españoles, lo cual parece sumamente injusto a Darío, pues por lo que toca a la cualidad cosmopolita y universal, es superior, en su visión, al arte español. En varias ocasiones, él desea compartir sus frustraciones a este particular con los lectores americanos, como, por ejemplo, en la objeción a un juicio despectivo expresado por Miguel de Unamuno sobre la literatura argentina expresada en “El aire de Madrid” (*La Nación*, 17-V-1899)<sup>20</sup>, así como en la parte dedicada a la última novela *Morsamor* de Juan Valera en “Novelas y novelistas. I” (2-IX-1899)<sup>21</sup>, y en “Novelas y novelistas. III. La novela americana en España” (*La Nación*, 10-X-1899), en el que condena, evidentemente irritado, que para los españoles, “todo lo nuestro es irremediabilmente tropical, o cubano. Nuestros poetas les evocan un pájaro y una fruta: el sinsonte y la guayaba. Y todos hacemos guajiras y tenemos algo de [Antonio] Maceo. Tal es el conocimiento. No exagero” (349).

### 2.1.2. Evoluciones del concepto del modernismo: “El modernismo en España” (1899)

Por lo anterior, Darío escribió a finales de 1899 la crónica “El modernismo en España” (29-XII-1899), para exponer de nuevo sus observaciones acerca de la decadencia intelectual de España, marcando un contraste entre ella y la actualidad americana:

Ahora, en la juventud misma que tiende a todo lo nuevo, falta la virtud del deseo, o mejor, del entusiasmo, una pasión en arte, y sobre todo, el don de la voluntad. Además, la poca difusión de los idiomas extranjeros, la ninguna atención que por lo general dedica la prensa a las

---

<sup>20</sup> El título completo de la crónica es “El aire de Madrid. Doña Emilia, conferenciando. Páginas áureas, rojas y negras. Un poco de americanismo. El parisianismo de Buenos Aires”.

<sup>21</sup> “Se cree aquí que los americanos estamos imbuidos exclusivamente en la literatura francesa, sin saber que nos hacen su visita provechosa todas las literaturas extranjeras. Se entiende que hablo de Buenos Aires. [...] / Y, consagrado el purismo, se habla con respecto al castellano de América y en especial del de la República Argentina, con espanto castizo, con horror académico, para venirnos, por opinión de su más conspicuo crítico, con que D. Juan Valera, a quien estimamos y admiramos en su legítimo valer, es superior en algún punto a Flaubert o a Anatole France. / Esto no es una excepción. Ya os he dicho que un espíritu tan informado y sutil como doña Emilia Pardo Bazán no ha vacilado en hacer de Víctor Hugo un émulo de Campoamor. Por lo general, aquí se compara lo propio con lo extranjero, cuando no con aire de superioridad, con un convencido gesto de igualdad. No se dan cuenta de su estado actual” (255).



manifestaciones de vida mental de otras naciones, como no sean aquellas que atañen al gran público; y después de todo, el imperio de la pereza y de la burla, hacen que apenas existan señaladas individualidades que tomen el arte en todo su integral valor. (1998, 331-332)

En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia. (334)

Según nuestro enfoque de estudio, esta crónica es una de sus obras periodísticas más singulares e importantes en su etapa europea, ante todo por el tono combativo que se nota desde el principio hasta el final, escaso en sus textos europeos, y además porque aquí por primera vez el poeta capta los movimientos estéticos de España recurriendo al término *modernismo*, sin reservas que siempre acompañaban a su uso durante los últimos diez años<sup>22</sup>. Mientras que decía en 1894 que “Rueda es el jefe del movimiento modernista en la Península” (1970, 63), con una visibilidad más atenuada por la adjetivación, y se refería a “un modernismo bien entendido” de Barcelona en “El cartel en España” publicado en septiembre de 1899, la mención en “El modernismo en España” en forma de sustantivo con artículo determinado no abarca ningún eufemismo: “En pintura el modernismo tampoco tiene representantes, fuera de algunos catalanes” (333). También conviene indicar, anticipando nuestro argumento en 2.4.1., que Darío nunca volverá a utilizar el término *modernismo* sin vacilaciones después de esta crónica, e incluso afirmará en 1909 que “lo del modernismo ha sido una invención de la prensa” (1977, 232).

Habrán algunas razones, por tanto, por las que aparece este excepcional modo de expresión, y según nuestras consideraciones, son las siguientes dos. Primero, Darío quiere rebatir el mencionado desinterés e incomprensión que sufre el arte hispanoamericano en España y, por eso,

---

<sup>22</sup> Véase el capítulo IV, 2.4.1.

mediante el empleo del término *modernismo*, cuyo concepto siempre vinculaba con la búsqueda de la expresión propia de América, en los fenómenos esencialmente extraños, hace un alarde estratégico de la superioridad de su propia cultura a la de un territorio ajeno, para declarar que los americanos son precursores de una misma corriente estética. Proclama en la misma crónica: “Nuestro modernismo, si es que así puede llamarse, nos va dando un puesto aparte, independiente de la literatura castellana” (335).

Asimismo, también podríamos considerar que, pese a su negativa al *ismo* que perjudica manifestaciones individuales, Darío prefiere desatender esa preocupación para designar los indicios de novedades estéticas españolas mediante una palabra concreta, precisamente porque ellos todavía están por concretarse en una “*brotherhood*” (331). Recordemos que el argumento central de la crónica radica en que no existe en España lo que podría llamarse el *modernismo*, aparte de algunos artes catalanes, a pesar de que se hacen los ataques y alusiones al mismo en el periodismo madrileño, como si tal movimiento realmente existiera<sup>23</sup>:

Constantemente puede verse en la prensa de Madrid que se alude al modernismo, que se ataca a los modernistas, que se habla de decadentes, de estetas, de prerrafaelistas con s, y todo. Es cosa que me ha llamado la atención no encontrar desde luego el menor motivo para invectivas o elogios, o alusiones que a tales asuntos se refieran. No existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro [...] se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros. (331)

Al concluir la crónica, Darío recalca de nuevo: “En literatura, repito, nada que justifique ataques, ni siquiera alusiones” (336). Por consiguiente, el poeta, por un lado, respeta deliberadamente la

---

<sup>23</sup> Ignacio Zuleta indica que 1898 es el año en el que se popularizó el término *modernismo* en España (1988, 170). Cita como ejemplo los versos satíricos publicados en *Gedeón* el 24 de marzo de 1898: “¡Loado sea Dios! / El modernismo está invadiendo todas las artes liberales y aun las conservadoras. / Modernismo en la pintura. / En la poesía. / En la escultura. / En el dibujo. / Ahora en la música. / Sólo falta que agarre a la arquitectura por su cuenta. / ¡Ánimo, señores modernistas! / Háganse casas modernistas, a ver si el modernismo se viene abajo de una vez” (169).

terminología de terceros con el objeto de destacar el malentendido. Por otro, también necesita una vez más, aunque se desatienda su defecto, el impacto de la consigna del *modernismo*, que ha funcionado con absoluta eficiencia para crear una sensación de complicidad entre los jóvenes americanos, para que ese *modernismo* parezca como un proyecto sustancial que se debe realizar en España. Por medio de esta crónica, el *modernismo* en la concepción dariana pierde su rasgo inherente a Hispanoamérica y adquiere una universalidad cuyo alcance puede abarcar España e incluso otros lugares del mundo<sup>24</sup>.

### 2.1.3. Los nuevos, los maestros y los regionales

Una revisión de los nombres de artistas citados en las crónicas servirá para conocer la configuración de la atención dariana. Santiago Rusiñol, Ángel Ganivet y Unamuno son para él “diamantes intelectuales” (1998, 136) (“Impresiones carnavalescas”, *La Nación*, 14-III-1899)<sup>25</sup>, y quizá sean los objetos de su mayor interés y elogio en la época de *España contemporánea*. Respecto a Rusiñol, ya hemos observado que el poeta le elogiaba con frecuencia en sus comentario sobre el arte catalán. Ganivet, quien se suicidó en 1898, es el primer escritor comentado en “La joven literatura. Libros, ideas, palabras...” (*La Nación*, 3-IV-1899) entre varios otros: “Ganivet era uno de esos espíritus de excepción que significan una época, y su alma, podría decirse, el alma de la España finisecular” (1998, 142). En cuanto a Unamuno, las menciones y citas son numerosas<sup>26</sup>. El

---

<sup>24</sup> Darío dice en el artículo: “Los que en Francia, en Inglaterra, en Italia, en Rusia, en Bélgica han triunfado, han sido escritores, y poetas, y artistas de energía, de carácter artístico, y de una cultura enorme. [...] Hoy no se hace modernismo —ni se ha hecho nunca— con simples juegos de palabras y de ritmos. Hoy los ritmos nuevos implican nuevas melodías que cantan en lo íntimo de cada poeta la palabra del mágico Leonardo: *Cosa bella mortal passa, e non d’arte*” (335).

<sup>25</sup> El título completo es “Impresiones carnavalescas. El entierro de Meco. Un bromazo a Sagasta. ¡Hacia otra España!”.

<sup>26</sup> Darío incluye el nombre de Unamuno en su enumeración de novelistas (“Novelas y novelistas”, *La Nación*, 2-IX-1899), poetas (“Los poetas”, *La Nación*, 6-X-1899), “profesores sabios” (“La enseñanza”, *La Nación*, 15-X-1899) y “grandes nombres de las letras españolas” (“La prensa en España. Periódicos y periodistas”, *La Nación*, 7-III-1900). Asimismo, cita los textos de Unamuno en “En el Teatro Español. El estreno de ‘Cyrano de Bergerac’” (*La Nación*, 27-II-1899), “El aire de Madrid” (*La Nación*, 17-V-1899), “Novelas y novelistas. III. La novela americana en España. ‘Todo un Pueblo’” (*La Nación*, 10-X-1899), y “Los ‘inmortales’. El nuevo diccionario. El proteccionismo en el idioma” (*La Nación*, 2-XI-

siguiente es su comentario sobre Unamuno en “Novelas y novelistas. II” (*La Nación*, 21-IX-1899), repleto de elogios:

Este es uno de los cerebros de España, y una de las voluntades. [...] [Los vascos] Son razas poseedoras de la serena energía, de la fuerza donada por los viejos dioses, esa ilustre fuerza que saluda Gladstone junto al árbol de Guernica, que pinta Puvis de Chavannes, y a la cual invoca el canto cuando, en su Provenza, [Frédéric] Mistral empuña ante el concurso conmovido la simbólica copa. (1998, 263-264)

Darío especialmente trata de escritores jóvenes en las dos entregas de “La joven literatura” (*La Nación*, 3-IV & 2-VI-1899). Presenta, aparte de Ganivet, la personalidad y las obras de Jacinto Benavente, Antonio Palomero, Manuel Bueno y Ricardo Fuente Asensio en la primera entrega, y de Ramón del Valle-Inclán en la segunda. Su propósito informativo es evidente, y por ello, aunque ciertamente los considera como dignos de ser mencionados para explicar la situación general, su actitud no siempre se funda en una admiración total. Aquí solo citaremos algunos ejemplos de sus comentarios. Respecto a Manuel Bueno: “No seré yo quien oculte su ligereza de juicio habitual, su insinceridad quizás, también habitual, ¡pero es tan bello el gesto!” (1998, 149); para él Valle-Inclán es “un escritor que podría ser tachado de *poseur* a causa de sus bizarrías indumentarias. Ciertamente Valle Inclán tiene ‘cosas’; pero están sustentadas con un ardor artístico de elegidos, con libros de prosa exquisita, labrada, miniada, nielada” (405).

En cuanto a las autoridades de la generación anterior, lo primero que el poeta observa es su muerte o fatiga: “Cánovas muerto; Ruiz Zorrilla muerto; Castelar desilusionado y enfermo; Valera ciego; Campoamor mudo; Menéndez Pelayo...” (90) (“De nuevo en Madrid”, 1899). El tono de sus palabras es por lo general respetuoso. Por ejemplo, dictamina lo siguiente sobre la lírica española del siglo XIX:

Si aquí hubiese un Luxemburgo en que habitasen, reconocidos por los pájaros, las rosas y los

---

1899). Sobre las relaciones personales entre Unamuno y Darío, véase Meier (1982).

niños, los poetas de mármol y de bronce, los simulacros de los artistas cristalizados para el tiempo en la obra del arte, las tres estatuas que se destacarían representando esta centuria lírica, sería la de [José] Zorrilla en primer término, la de Núñez de Arce y la de Campoamor. No lejos, por fondo un macizo de flores apacibles, tendría su busto Bécquer, [...]. (1998, 125) (“La coronación de Campoamor”, *La Nación*, 6-III-1899)

Núñez de Arce todavía es, para Darío, “sin duda alguna el primer poeta de la España de hoy” (1998, 289) (“Paseo con Núñez de Arce”, *La Nación*, 21-XI-1899). No obstante, su perspectiva general no es positiva: “Los cisnes viejos de la madre patria callan hoy, esperando el momento de cantar por última vez” (274) (“Los poetas”, 1899). A Ramón de Campoamor le encuentra en su casa, “caduco, amargado de tiempo a su pesar, reducido a la inacción después de haber sido un hombre activo y jovial, casi imposibilitado de pies y manos, la facies penosa, el ojo sin elocuencia, la palabra poca y difícil...” (124-125) (“La coronación de Campoamor”, *La Nación*, 6-III-1899)<sup>27</sup>. El mismo Núñez de Arce le dice a Darío: “Ah, amigo Darío, mi tiempo ha pasado. Soy ya viejo” (287) (“Paseo con Núñez de Arce”, 1899).

Finalmente, notemos que Darío se fija más de una vez en los escritores regionales. En la segunda entrega de “La joven literatura” (*La Nación*, 2-VI-1899), afirma: “a propósito de lo regional, es de llamar la atención que los escritores que hoy se imponen en la literatura castellana son en su mayor parte de provincia” (407). Hacia el final de la crónica “Los poetas” (*La Nación*, 6-X-1889), cita al murciano Vicente Medina, el gallego Florencio Vaamonde, los catalanes Jacint Verdaguer, Joan Maragall y Anicet de Pagès i de Puig<sup>28</sup>, los andaluces Narciso Díaz de Escobar y Arturo Reyes Aguilar y Francisco Villaespesa, y el vasco Unamuno (281). Más tarde veremos que, tanto en sus juicios posteriores de la literatura española como en sus críticas de la literatura hispanoamericana, su atención se dirige múltiples veces hacia las manifestaciones estéticas que

---

<sup>27</sup> El título completo de la crónica es “La coronación de Campoamor. En casa del ilustre poeta. Ironías y tristezas. Recepción en casa de Doña Emilia Pardo Bazán”.

<sup>28</sup> Darío también menciona a un escritor llamado Mateu, que no hemos podido comprobar de quién se trata.

contengan un color regional. Esto resulta singular si reparamos en que el poeta, conforme a su búsqueda idealista<sup>29</sup>, intentaba representar en su propia obra “visiones de países lejanos o imposibles” (1983, 86) (“Palabras liminares” a *Prosas profanas*, 1896) más que realidades regionales, pero también es preciso recordar que ese intento siempre ha sido acompañado por el paradójico deseo de encontrar una expresión americana.

#### 2.1.4. El idealismo y la regeneración de España

Darío decía en Buenos Aires que “[a]lzar los ojos hacia el firmamento, refrescar el corazón con el rocío del ideal” es el precioso modo de curar la humanidad que está enferma (1938, 6) (“Azul”, 1893). Su idealismo no era absolutamente metafísico ya en ese momento. Para él, el futuro, así como el pasado, constituye una antítesis del presente terrenal, y por consiguiente, lo ideal puede vivirse en la tierra, y los escritores son los principales encargados de vislumbrar lo ideal para cultivar la esperanza en el pueblo. En ese sentido, su idealismo entrañaba desde su inicio un punto de convergencia entre la cuestión estética y la mundana. El planteamiento de sus palabras, “Escritores, el primer deber es dar a la humanidad todo el azul posible” (6), no era un mero escapismo como suele pensarse, sino una aproximación a los asuntos terrenales a través de una mirada estética que penetra más allá de sus aspectos cotidianos.

Tal peculiaridad de su idealismo es más tangible en las crónicas de *España contemporánea*, pues en ellas, el idealismo se presenta como el remedio esencial para la regeneración del país tras las derrotas ante Estados Unidos. La primera propuesta se encuentra en “En el Teatro Español. El estreno de ‘Cyrano de Bergerac’” (*La Nación*, 27-II-1899), crónica sobre el éxito del estreno de *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand en el Teatro Español de Madrid el 1 de febrero de 1899. Darío concibe la figura de Cyrano, “poeta y caballero”<sup>30</sup>, como un arquetipo idealista, junto

---

<sup>29</sup> Véase el capítulo IV, 2.5.

<sup>30</sup> “Cyrano va marchando, poeta y caballero, / Al redoblar sonoro del grave Romancero. / Su penacho soberbio tiene nuestra aureola. / Son sus espuelas finas de fábrica española” (1995, 353) (“Cyrano en España”, *La Vida Nueva*, 28-I-1899). Este poema se insertará en la primera parte de *Cantos de vida y*

a la de don Quijote<sup>31</sup>:

Pues ese poeta farfantón y nobilísimo, de sonoro apelativo, debía de ser bien recibido en un país en donde por mucho que se decaiga, siempre habrá en cada pecho un algo del espíritu de Don Quijote, algo de “romanticismo”. ¡Romanticismo! “Sí, clama Julio Burell, romanticismo. Pero hoy el romanticismo que muere en Europa revive en América y en Oceanía. Cyrano de Bergerac —una fe, un ideal, una bandera, un desprecio de la vida— se llama Menelik en Abysinia, Samory en el Senegal, Maceo en Cuba y en Filipinas Aguinaldo...” (1998, 118)

El “romanticismo” tendría que entenderse en el sentido alemán de la palabra: “anhelo infinito”, que es, según E. T. A. Hoffmann, la esencia del romanticismo<sup>32</sup> —conviene añadir que la interpretación idealista del *Quijote* se cultivó en la Alemania del siglo XVIII<sup>33</sup>—. Es un anhelo a lo incógnito, transcendental y absoluto, una eterna sensación de esperanza que nunca se satisface<sup>34</sup>. Este acto de asociar a Cyrano y al Quijote por su cualidad idealista anticipa la conclusión del artículo que se expondrá varios párrafos después. Tras comentar las traducciones de la obra y las interpretaciones de los actores, el poeta asocia las dos figuras al estado actual de los españoles, a

---

*esperanza.*

<sup>31</sup> La interpretación idealista del *Quijote* se exhibe en los textos darianos posteriores, tales como el poema “Letanías de nuestro señor Don Quijote” (1905) y el artículo ensayístico “Hércules y Don Quijote” (*La Nación*, 11-IV-1909) en el que dice: “Don Quijote es el Espíritu cabalgante, el Ideal caballero. Otros hay que pudiéranse nombrar a su respecto: el ya dicho Perseo, San Jorge, Santiago, Astolfo—y todo Poeta que monta en Pegaso” (1950a, 557).

<sup>32</sup> “Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist” (Hoffmann 1963, 36). La traducción al castellano hecha por Pinilla Burgos es la siguiente: “La música de Beethoven mueve la palanca del asombro, el temor, del espanto, del dolor, y despierta aquel anhelo infinito que es la esencia del romanticismo” (Pinilla Burgos 2005, 435-436).

<sup>33</sup> Los alemanes del siglo XVIII empezaron a dejar de lado la dimensión satírica de la obra cervantina para contemplar una ulterior profundidad filosófica en ella. Rivero Iglesias comenta: “Tanto la interpretación ilustrada como la romántica ven en la obra cervantina el conflicto entre lo real y lo ideal. No cabe argüir que el conflicto es valorado de diferente forma, ensalzando el ilustrado lo real mientras el romántico lo desprecia a favor de lo ideal” (2011, 392).

<sup>34</sup> Cabe recordar que también representan esa visión los versos de “Cyrano en España” a través de la imagen de ascensión: “Cyrano hizo su viaje a la luna; mas, antes, / Ya el divino lunático de don Miguel Cervantes / Pasaba entre las dulces estrellas de su sueño / Jinete en el sublime pegaso Clavileño” (2010, 351-352). El poema se publicó en *La Vida Literaria* el 28 de enero de 1899. Darío lo vuelve a publicar al pie de la crónica “Notas teatrales” (*La Nación*, 21-II-1899), junto con un breve anuncio del estreno de *Cyrano*.

quienes, a su parecer, les falta el ideal:

El aparecimiento de *Cyrano de Bergerac*, en estos momentos podría ser y debía ser saludable y reconfortante. A propósito de estos actores, recuerdo que Paul Costard hizo una muy atinada observación. La de que Cervantes se hubiese arrepentido de su victoria contra la bella locura de la caballería. Don Quijote, después de todo, no es más que la caricatura del ideal: y sin ideales, pueblos e individuos no valen gran cosa. (122)

En el personaje cervantino, a quien varios hombres de la llamada generación del 98 también valoraron como símbolo de la regeneración española, ve “el romántico espíritu de la caballería” (122), cimienta de la gloria española tradicional. Y según el poeta, ha habido otros arquetipos idealistas en la historia española —son figuras reales que transformaron a su manera la disposición del poder en el mundo real—: “[Don Quijote] Un tiempo se llamó el Cid, y aun muerto ganó batallas. Otro, Cristóbal Colón, y su Dulcinea fue la América” (123). Para concluir el artículo, el poeta expone su expectativa por la resurrección de figura arquetípica del idealismo, renovador del mundo real:

Cuando esto se purifique —¿será por el hierro y el fuego?— quizá reaparezca, en un futuro renacimiento, con nuevas armas, con ideales nuevos, y entonces los hombres volverán a oír, Dios lo quiera, entre las columnas de Hércules, rugir al mar, con sangre renovada y pura, el viejo y simbólico león de los iberos. (123)

La simbología del Quijote se retoma en “El aire de Madrid” (*La Nación*, 17-V-1899), cuando Darío, al volver a prescribir su receta idealista para la regeneración de España, objeta la opinión de Emilia Pardo Bazán de que, entre las dos leyendas —la negra y la dorada—, la dorada es la causa principal de la actual decadencia<sup>35</sup>. Darío, a su vez, asocia la leyenda dorada a “una España

---

<sup>35</sup> Se trata de la conferencia “L’Espagne d’hier et celle d’aujourd’hui” de Pardo Bazán pronunciada el 18 de abril de 1899 en la Société des Conférences de París. En el mismo año se editó en Madrid como *La España de ayer y la de hoy* (Madrid: Administración, 1899). Para ella “es la dorada, la heroica y hermosa, la que más daño nos hizo” (Pardo Bazán 1899, 63), porque “al persuadirnos de que no nos faltaba cualidad ni virtud, nos sugirió que no debíamos variar, é impidió que aprendiésemos con el



romántica, [...] una España de valor y de caballería que ha clavado en el bronce del tiempo, con nombres épicos, toda una serie de nobles victorias, de orgullosas conquistas” (1998, 180), y observa:

Para la reconstrucción de la España grande que ha de venir, aquella misma áurea leyenda contribuirá con su reflejo alentador, con su brillo imperecedero. España será idealista o no será. Una España práctica, con olvido absoluto del papel que hasta hoy ha representado en el mundo, es una España que no se concibe. Bueno es una Bilbao cuajada de chimeneas y una Cataluña sembrada de fábricas. Trabajo por todas partes; progreso cuanto se quiera y se pueda; pero quede campo libre en donde Rocinante encuentre pasto y el Caballero crea divisar ejércitos de gigantes. (180)

La discrepancia entre Pardo Bazán y Darío radica en su respectiva concepción temporal. Para Pardo Bazán, la leyenda dorada es “la apoteosis del pasado” (1899, 63), pero vista por Darío, es la apoteosis del futuro. La visión dariana constituye un optimismo, pero es aquel que José Enrique Rodó llamó “optimismo paradójico” (2000, 151), es decir, el que surge justamente desde la sensación de carencia en el presente<sup>36</sup>.

Después de todo lo anterior, conviene reparar en la repuesta de Darío ante la desesperación de Gaspar Núñez de Arce por todas las fases de la época —la política, la sociedad, el arte y la literatura— desarrollada en “Paseo con Núñez de Arce” (*La Nación*, 21-XI-1899). El poeta español, ya de edad avanzada, dice que la juventud es lo único que vale la pena (1899, 290). Esta forma de apoteosis del pasado contrasta con la siguiente afirmación de Darío sobre la misión del poeta, fundada en su visión hacia el futuro:

---

ejemplo de otras naciones más activas y prósperas” (80).

<sup>36</sup> Rodó argumenta en *Ariel*: “se ha dicho bien que hay pesimismos que tienen la significación de un *optimismo paradójico*. Muy lejos de suponer la renuncia y la condenación de la existencia, ellos propagan, con su descontento de lo actual, la necesidad de renovarla. Lo que a la Humanidad importa salvar contra toda negación pesimista es no tanto la idea de la relativa bondad de lo presente, sino la de la posibilidad de llegar a un término mejor por el desenvolvimiento de la vida, apresurado y orientado mediante el esfuerzo de los hombres. La fe en el porvenir, la confianza en la eficacia del esfuerzo humano, son el antecedente necesario de toda acción enérgica y de todo propósito fecundo” (2000, 151).

Yo volví a clamar dentro de mí: “¡Oh poeta, oh querido maestro!” no haces bien predicando el desencanto, tú que sabes la perenne renovación de las cosas, el placer del vivir, con todo y la persecución del dolor; [...]. La misión del poeta es cultivar la esperanza, ascender a la verdad por el ensueño y defender la nobleza y frescura de la pasajera existencia terrenal, así sea amparándose en el palacio de la divina mentira. (290)

Darío advierte la fragilidad del idealismo en la tierra, que es “el palacio de la divina mentira”. Pero aún pide al poeta español, y al fin al cabo, a todo poeta, que siga cantando esa frágil esperanza para el pueblo, incluso en medio de una desesperación, no como los israelitas que se desesperaron en el cautiverio hasta no poder cantar a su Dios: “Te ha tocado un difícil momento en la historia de tu patria; momento de vacilaciones y de derrumbes, de dudas y de miserias; pero tú no colgaste el harpa del ‘lloroso sauce’” (290)<sup>37</sup>. Núñez de Arce decía a Darío al principio de la conversación: “Soy ya viejo, y las musas, como hermosas hembras que son, no gustan de los viejos” (287). Al final del artículo, aparece retomada la evocación del escenario bíblico hebreo, en el que irrumpe la imagen de las musas, respondiendo a las palabras del poeta español:

[L]as musas son como dices, muchachas fragantes y frescas, pero no tienen inconveniente en ir a dormir con Booz, o acostarse en el lecho del viejo David.

Y no sé en qué libro de antiguo he leído que Abisag después de sus nupcias con el anciano rey del harpa, quedó en cinta [sic] y dio a luz una estrella. (291)<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> La última frase se refiere al episodio bíblico del cautiverio babilónico. Según los Salmos, ellos colgaron sus arpas en el sauce durante el cautiverio: “Sobre los sauces en medio de ella Colgamos nuestras arpas”. (Sal. 137:2 RVR1960). Los siguientes versículos indican que se trataba de una protesta contra los babilonios que, para burlarles, les mandaron cantar cántico de Jehová: “Y los que nos habían llevado cautivos nos pedían que cantásemos, Y los que nos habían desolado nos pedían alegría, diciendo: Cantadnos algunos de los cánticos de Sion. / ¿Cómo cantaremos cántico de Jehová En tierra de extraños?” (3-4). Sin embargo, se supone que Darío más bien alude a su extrema desesperación en ese apuro.

<sup>38</sup> Esta vez, es Raimundo Lulio a quien nombra como “admirable ejemplo” (291) de los poetas: “Raimundo Lulio no se fue por el camino de la desesperanza, sino que, como entró en el templo montado en su caballo, ascendió a las estrellas, cabalgante en su Pegaso, en seguimiento siempre del ideal” (291).

<sup>39</sup> Booz es el anciano y rico agricultor que se casó con la joven Ruth, y Abisag joven doncella de Israel que fue la compañera de David durante su ancianidad.

La potencia sexual es el símbolo de la creación artística, así como en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, y esta vez sus poseedores, Booz y el rey poeta David, representan la vejez. El coito entre la deidad y el humano y el parto de una estrella son un contacto de lo terrenal con lo celestial. Curiosamente, este mensaje destinado a Núñez de Arce puede leerse como palabras destinadas al propio Darío, que vuelve cada vez más consciente de lo efímera que es la existencia terrenal.

## 2.2. La literatura española después de *España contemporánea*

### 2.2.1. El despertar de la intelectualidad española (1904-1905)

Después de *España contemporánea*, las ocasiones en las que Darío habló de la literatura española actual no son tan abundantes: algunas crónicas de la serie titulada *Tierras solares* (1904)<sup>40</sup>, “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza* (1905), “Los nuevos poetas de España. Una consulta del ‘Mercure de France’” (*La Nación*, 10-XII-1905), “Dilucidaciones” de *El Canto Errante* (1907), y algunas semblanzas de los artistas españoles publicadas esporádicamente entre 1908 y 1914, de las que ofreceremos un panorama a lo largo de estos próximos tres apartados.

Los textos de 1904 muestran unos cambios relevantes en su perspectiva general de la intelectualidad española. Tras una retrospección de sus observaciones de hace cuatro años, da testimonio de que su expectativa planteada en “El modernismo en España” (1899) se está haciendo realidad. La alteración de su dictamen se muestra en su retórica basada en la existencia (“Hay”, “He ahí”, “Existe”, “Existen”), que contrasta con la de 1899 que se fundaba en la ausencia (“falta”, “No existe”, “nada”):

Hoy, al pasar, mi impresión es otra. Desde hace algún tiempo se ha notado un estremecimiento de vida en la península. Cierto que las políticas y los politiquistas continúan con sus ruidos inútiles y sus discursos verbosos; [...]. Pero, fijaos bien: una fragancia de

---

<sup>40</sup> Son crónicas del viaje que Darío realizó por tierras de Barcelona, Andalucía, Gibraltar y Tánger, desde diciembre de 1903 hasta principios de 1904.

juventud en flor llega hasta nosotros. Voces individuales, pero poderosas y firmes, dicen palabras de bien y de verdad que el país comienza a escuchar. Hay un rumor. ¿Es una resurrección? No[,] es un despertamiento. Se renace. Se vuelve a vivir en un deseo de acción, que demuestra y anuncia una próxima era de victorias. No tenían razón los desconsolados, los que juzgaron el daño irremediable. He ahí los buenos pensadores de la nueva España que piensan; he ahí los buenos profesores de trabajo; los bravos catedráticos de actos, que enseñan a las generaciones flamantes la manera de conseguir el logro, de sembrar para recoger. [...] Existe, empero, una juventud que ha encontrado su verbo. Existen los nuevos apóstoles que dicen la doctrina saludable de la regeneración, del gozo de la existencia; los buenos escritores de desinterés y de ímpetu; los nuevos poetas que hablan armoniosamente, con sencillez o con complicación, según sus almas, lo que sienten, lo que juzgan que deben decir, en amor y sinceridad, con desdén del lodo verbal, de la vulgar hazaña, del reír injusto. Y eso en toda España, desde entre los vascos y catalanes activos hasta entre los vibrantes andaluces y entre los habitantes de la gárrula corte. (2001b, 46-47) (“Tierras solares. En Barcelona”, *La Nación*, 3-I-1904)

Cataluña ya no es una excepción en el país. Darío ve una *brotherhood* que antes carecía entre los artistas e intelectuales de toda España:

[A]sí como el ansia de porvenir ha unido a los obreros catalanes con todos los de la península en una misma mira y un mismo sentimiento, el deseo de vuelo y expansión comienza a unir a la intelectualidad libre catalana con la libre intelectualidad española, representada por admirables personalidades pertenecientes a todas las provincias, ligados así todos por la solidaridad del pensamiento y el propósito de olvidar pasados defectos y errores, y colaborar en la misma tarea de bondad y de gloria. (49)

Así, al año siguiente, declara el “triumfo” de su proyecto de modernización literaria en España: “El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América, se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado” (2010, 333) (“Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*, 1905). Igualmente, al responder a la pregunta de Gómez Carrillo sobre el estado actual de la poesía española en “Nuevos poetas en España”, habla del desarrollo del movimiento como “un hecho”, todo concluido, en pretérito indefinido:

Lo que sí se advierte en el primer momento es que la manera de pensar y de escribir ha cambiado. La liberación de la intelectualidad es un hecho, y más que la europeización, la universalización del alma española. En mi “España contemporánea” he hablado del movimiento mental que por la influencia del simbolismo francés transformó las letras hispanoamericanas. Ese movimiento, aunque tardío, llegó a España, y dió [sic] nueva vida a las letras españolas. Se acabaron el estancamiento, la sujeción al a ley de lo antiguo académico, la vitola, el patrón que antaño uniformaba la expresión literaria. Concluyó el hacer versos de determinada manera, a lo Fray Luis de León, a lo Zorrilla, o a lo Campoamor, o a lo Núñez de Arce, o a lo Bécquer. El individualismo, la libre manifestación de las ideas, el vuelo poético sin trabas, se impusieron. Y eso trajo una floración nueva y desconocida. Y el nivel de los espíritus subió. [...] Ahora, entre los poetas jóvenes de España, los hay que pueden parangonarse con los de cualquier Parnaso del mundo. La calidad es ya otra, gracias a la cultura importada, a la puerta abierta en la vieja muralla feudal. (1950a, 413-414)

Por lo general, el discurso dariano suele llevar afirmaciones y negaciones estratégicas cuando trata del llamado modernismo. En los textos periodísticos de 1904 y 1905 que acabamos de citar, Darío camufla lo que en realidad son sus opiniones personales, o mejor dicho, sus deseos, en una descripción, aparentemente objetiva, sobre el “hecho” verídico, realizada a través de la elusión del uso de primera persona singular. Hay líneas en las que se fija en la supervivencia de las mediocridades y preceptistas, pero procura que sus lectores solo tengan la impresión de su nulidad y la superioridad total de los “nuevos”:

Cierto, repito, que quedan los anquilosados de ayer, los rezagados de la pacotilla, pero toda la sucia y seca hojarasca desaparece al brotar la nueva selva al renovarse la flora del viejo jardín, a la entrada triunfal de la recién nacida primavera. (2001b, 49) (“Tierras solares. En Barcelona”).

No dejan de encontrarse—sobre todo en los sujetos a las ordenanzas académicas—gestos pasados, libreas mentales, poesías “a la manera de...”, o a *l’instar*, como se diría en París. Mas los que imperan son los otros. (1950a, 420) (“Los nuevos poetas de España”)

En el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*, incluso atribuye, como hemos visto más arriba,

todas las muestras de la sintonía entre la literatura moderna universal y la española a su propia iniciativa y mérito, cuando en realidad son consecuencias de la interdependencia global acelerada también en el ámbito de la producción intelectual, aunque es cierto que él fue quien la impulsó más conscientemente en el mundo hispano.

Los nombres de los poetas citados en los textos de 1904 y 1905 son bien diferentes a los que aparecían de 1899 a 1900. En la serie *Tierras solares*, el único poeta a quien se da un enfoque es Juan Ramón Jiménez. Darío no escatima su elogio al joven poeta de Moguer:

En uno de estos crepúsculos de invierno, [...], he comenzado a leer el libro de un poeta nuevo de tierra andaluza, el cual acaba de aparecer y es ya el más sutil y exquisito de todos los portaliras españoles. [...] Surge en momentos en que a su país comienzan a llegar ráfagas de afuera, sobre más de una parte derrumbada de la antigua muralla chinesca que construyó la intransigencia y macizó el exagerado y falso orgullo nacional. Quiero decir que llega a tiempo para el triunfo de su esfuerzo. [...] [L]ejos del desdoro de la imitación y ajeno a la indigencia del calco, ha aprendido a ser él mismo —*être soi même*— y dice su alma en versos sencillos como lirios y musicales como aguas de fuente. (2001b, 76) (“Tierras solares. Impresiones andaluzas”, *La Nación*, 2-II-1904)

Compara su poesía con el arte de varios artistas hispanos y extranjeros —Verlaine, Schubert, Heine, Debussy, Poe, Góngora y Julián del Casal—, pero ve en su fondo una fusión de lo universal y lo personal, que antes estimaba en el arte catalán:

Su cultura le universaliza, su vocabulario es el de la aristocracia artística de todas partes, pero la expresión y el fondo son suyos como el perfume de su tierra y el ritmo de su sangre. Desde Bécquer no se ha escuchado en este ambiente de la península un son de arpa, un eco de mandolina, más personal, más individual. (77-78)

Y para Darío, la particularidad de Juan Ramón es la tristeza sonriente, marcada tanto por su interioridad innata como por su tierra: “No seas alegre, poeta, que naciste absolutamente amado de la tristeza, por tu tierra, por la morena y amadora y triste Andalucía; y porque tu sino te ha

puesto al nacer un rayo lunático y visionario dentro del cerebro” (80). Volverá a incluir el nombre de Jiménez entre sus “preferencias” (1950a, 420) enumeradas en “Los nuevos poetas de España”, junto con una transcripción de sus textos de *Tierras solares* arriba citados.

En “Los nuevos poetas de España”, el primero del que se hace mención es Antonio Machado: “es quizá el más intenso de todos. La música de su verso va en su pensamiento” (1950a, 414). Después figuran, aparte de Jiménez, los nombres de Manuel Machado, Ramón Pérez de Ayala, Antonio de Zayas, Francisco Villaespesa, Juan Pujol Martínez, Nilo Fabra y Andrés González Blanco.

La atención de Darío por el refinamiento formal es constante. Advierte el retraso de la renovación métrica en comparación con la literatura de otros países europeos en el “Prefacio”. Igualmente, subraya aspectos formales a propósito de varios poetas en “Los nuevos poetas de España”. Sobre Manuel Machado:

Con los elementos fonéticos del castellano ha llegado a hacer lo que en francés no han logrado muchos seguidores del prodigioso Fauno [Verlaine]. Sus “arietas” son perfectas. En cuanto a sus resurrecciones de viejos metros y sus tentativas de versolibrismo, indican un gran virtuoso y un artista de la palabra. (415)

De Antonio de Zayas:

[Antonio de Zayas] A veces “con pensamientos nuevos hace versos antiguos”, y con pensamiento antiguos hace versos nuevos. El verso libre en España no ha llegado a la licencia de ciertos versolibristas franceses, con todo y haber escrito Manuel Machado versos libérrimos. Los de Antonio Zayas son voluntariamente sujetos a un ritmo general que no desentona ni se rompe nunca. [...] Sus “sonetos” se resienten de heredianos algunos: los escritos en alejandrinos. Los otros siguen la influencia gallarda que nos viene de los grandes sonetistas del siglo de oro: Quevedo y el admirable Góngora. (418-419)

Y de Francisco Villaespesa: “Enamorado de todas las formas, seguidor de todas las maneras, hasta que se encontró él mismo, si es que se ha encontrado” (419-420).

También es dentro del contexto español de estos años donde Darío empieza a indicar la razón por la cual hace falta la flexibilización formal en la poesía, aparte de que renovarse en contra de toda norma es la tendencia universal. Sostiene que el cuidado de la forma y el de la idea se corresponden recíprocamente, pues ambos se resumen en la conciencia del yo subjetivo:

Las nuevas influencias que han transformado la poesía castellana, han traído con la renovación de la forma un grande amor a las ideas. Un escritor de gran valer y de extrañas violencias, el Sr. Unamuno, se enreda en eso de las ideas, desdeña las ideas, sin ver que ellas son nuestra única manifestación, el único fruto que da constancia de la existencia del árbol humano. Nuestro ipseísmo no es una fantasía, y el sabio no halló sino una gran verdad con lo de “pienso, luego soy”. Pensemos, pues, y que el sentir no se excluya, pues el sentimiento mismo se produce en nuestra máquina cerebral. (418) (“Los nuevos poetas de España”)<sup>41</sup>

Ya no se observa aquella dicotomía entre forma e idea que Darío planteaba en Chile<sup>42</sup>, lo cual se concretará en su afirmación de 1907 de la inseparabilidad de la idea y la forma: “la palabra nace juntamente con la idea, ó coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra” (1907, XXIII) (“Dilucidaciones”).

### 2.2.2. La literatura española en “Dilucidaciones” (1907)

El prólogo a *El canto errante*, “Dilucidaciones”, originalmente se redactó para publicarse por entregas en el diario *El Imparcial* de Madrid desde el 18 de febrero de 1907 hasta el 4 de marzo. Se destina principalmente a los lectores españoles, de ahí que varias visiones expuestas ahí se contextualicen en la actualidad literaria de España<sup>43</sup>. Las palabras de Darío dirigidas a los escritores españoles, como las siguientes, están dotadas de un entusiasmo por su *religión del Arte* que apenas se observa en sus crónicas de *La Nación* de la misma etapa: “Construir, hacer, ¡oh

<sup>41</sup> El pronombre “ipse” en latín equivale a “mismo”. Por consiguiente, se supone que el “ipseísmo” es la idea que da importancia a la subjetividad del individuo en la concepción de la realidad.

<sup>42</sup> Véase el capítulo II, 2.2.

<sup>43</sup> La gran mayoría de las personas mencionadas en “Dilucidaciones” son españolas.



juventud! Juntos para el templo; solos para el culto. Juntos para edificar; solos para orar. Y la constancia no será la menor virtud, que en ella va la invencible voluntad de crear” (1907, XXIV). Aunque dedicaremos más tarde un apartado particular para argumentar la caracterización general de “Dilucidaciones”<sup>44</sup>, conviene hacer un resumen escueto de los argumentos que especialmente atañen a la literatura española.

**“La forma poética está llamada a desaparecer”.** La frase que aparece en el primer apartado, “la forma poética está llamada á desaparecer” (1907d, X), es un cliché que circulaba en los discursos españoles en torno a la *utilidad* de la poesía desde finales del siglo XIX —huelga decir que la utilidad es la noción sumamente burguesa que aquí se evoca a través de la mención de Theodore Roosevelt, el Presidente de la República<sup>45</sup>—. La frase aparece, por ejemplo, en las palabras de Ramón de Campoamor de 1899. Cuando Campoamor vio que el epígrafe de la nueva revista *El Ateneo* fundada en 1888 proclamaba que *Se insertará toda producción referente a cualquier rama de la ciencia, sin desdeñar la poesía*, expresó su discrepancia en su artículo “La poesía desdeñada por la ciencia y por la prosa” (*La Ilustración Española y Americana*, 15-I-1889): “*¡Sin desdeñar la poesía! ¿Es que el gran comité consultivo de El Ateneo se propone ser eco de la famosa discusión de que la forma poética está llamada á desaparecer?*” (1889, 28). Núñez de Arce, a su vez, salió en defensa del verso tradicional frente al auge de la prosa en su discurso del Ateneo de Madrid del 3 de diciembre de 1887<sup>46</sup>. El problema se complicó todavía más a principios del siglo XX, cuando la intelectualidad española empezó a preocuparse de qué era lo que se debía admitir como poesía, porque la nueva variedad de temas y formas poéticas se multiplicaron conforme a la evolución del movimiento modernista en España<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Véase 3.2.2.

<sup>45</sup> “[Roosevelt] No solamente les corona [a los poetas] de rosas; mas sostiene su utilidad para el Estado y pide para ellos la pública estimación y el reconocimiento nacional” (1907, IX).

<sup>46</sup> Véase Núñez de Arce (1887).

<sup>47</sup> Martínez Cachero explica la crisis de la poesía española de finales del siglo XIX y principios del XX, refiriéndose a los debates en el Ateneo que hemos mencionado y a la “irrupción” de los modernistas (1982, 65-66). “[Q]uizá estaba claro que se había llegado a una especie de callejón sin salida —‘todo se reduce a escribir *como* Campoamor, o *como* Bécquer, o *como* Núñez de Arce’ (afirmaba ‘Clarín’, enero

Por lo demás, fallecieron sucesivamente los poetas ilustres del siglo anterior en la primera década del XX: Campoamor en 1901, Núñez de Arce en 1903, Manuel Reina en 1905, y Manuel del Palacio y Antonio Fernández Grilo en 1906 —todos mencionados en el artículo dariano “Los poetas” (1899)—. También había muerto en 1907 la mayoría de los “maestros de la generación pasada” (1907d, XVII) nombrados en “Dilucidaciones”, es decir, los que ofrecían pautas literarias basándose en su autoridad: Antonio Cánovas del Castillo en 1897, Emilio Castelar en 1899, *Clarín* en 1901 y Juan Valera en 1905.

En síntesis, existía en España una grave conciencia del estado de crisis y conflicto respecto al futuro de la poesía cuando se publicó “Dilucidaciones”. Darío sostiene que “[l]a forma poética no está llamada á desaparecer, antes bien á extenderse, á modificarse, á seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos” (XI), porque en medio de esa circunstancia, siente una necesidad de afirmar el valor de las búsquedas experimentadas en todos los aspectos poéticos, por los nuevos poetas de España.

***La retórica, el problema fundamental de la literatura española.*** El mayor problema que Darío percibe en la literatura española es la “retórica”. Aunque también reconoce un avance, tal como expresaba en sus textos de 1904 y 1905, observa lo siguiente respecto a la actualidad literaria de España, citando el juicio del crítico inglés Arthur Symons de que el público inglés es “el menos artístico y el menos libre del mundo” (XIV)<sup>48</sup>:

Yo, sin ser español de nacimiento, pero ciudadano de la lengua, llegué en un tiempo á creer algo parecido de España. De esto hace ya algunos años... Creía á España impermeable á todo rocío artístico que no fuera el que cada mañana primaveral hacía reverdecer los tallos de las antiguas flores de retórica, una retórica que aun hoy mismo juzgan aquí imperante los

---

de 1890)— y que, por tanto, resultaba imprescindible buscar, y encontrar, nuevos caminos salvadores, por lo que cualquier sugerencia de cambio debería ser propiciamente acogida [...]. Pese a lo cual, el Modernismo suscitó a su aparición entre nosotros una decidida y no poco unánime hostilidad, manifiesta en parodias, artículos críticos, prólogos de libros, informes y discursos académicos” (65-66).

<sup>48</sup> Respeto a la fuente del texto de Symons, argumentaremos en 3.2.2.

extranjeros. [...] El predominio en España de esa especie de retórica, aún persistente en señalados reductos, es lo que combatimos los que luchamos por nuestros ideales en nombre de la amplitud de la cultura y de la libertad. (XIV-XV)

Y explica el porqué de su alta atención al estilo. Es por la inseparabilidad de la idea y la forma, es decir, que el límite formal es el límite de desarrollo de ideas y concepción del mundo:

No es, como lo sospechan algunos profesores ó cronistas, la importación de otra retórica, de otro *poncif*, con nuevos preceptos, con nuevo encasillado, con nuevos códigos. Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas.

El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y juntos perpetúan la anquilosis, la inmovilidad. (XV-XVI)

***Ante la crítica antimodernista.*** Darío sostiene lo anterior con tanto énfasis, porque la cuestión de la forma es el blanco de ataque presentado por una crítica de José Ortega y Gasset, texto que “cristaliza [...] esta experiencia del antimodernismo español en la prensa” (Zuleta 1988, 183). Aunque no se advierte claramente dentro del argumento de “Dilucidaciones”, el artículo de Ortega citado en los apartados quinto y sexto, “Poesía nueva, poesía vieja” (*El Imparcial*, 13-VIII-1906), es una dura censura contra los llamados modernistas, emitida ante la publicación de *La corte de los poetas* (1906), primera antología de la poesía modernista recopilada en España a manos de Emilio Carrere<sup>49</sup>. El joven Ortega argumentaba que los nuevos poetas españoles solo contemplan el sonido, el lado material de la palabra, y por lo cual, no atienden a la función del arte de hacer sentir la entidad superior metafísica donde los individuos se libran de sus pesares particulares y se funden en una universalidad total, cuando la necesidad del arte salvador es

---

<sup>49</sup> *La corte de los poetas* reúne la poesía de 67 poetas, entre los cuales 45 son los españoles y 22 son los americanos. Carrere explica la connotación del título en la “Nota preliminar”: “Durante cuarenta años la lírica ha sido un débil reflejo romántico un monótono toma y daca de lugares comunes. Por fin, de tierras americanas ha llegado un apóstol con un nuevo credo. Rubén Darío, el mago de la rima, nos ha regalado un bouquet maravilloso quizás un poco exótico, de rimas griegas y francesas. Y después de *Prosas profanas* [...], como evocada, ha surgido una brillante juventud, una lírica aristocracia compuesta por la mayor parte de los artistas que forman este florilegio” (2009, 5).

inminente en la España derrotada:

Para los poetas nuevos la palabra es lo Absoluto, como para los científicos la Verdad y para los moralistas el Bien. [...]

[...]

El arte nos salva —pensaba Shopenhauer— de esta conciencia individual, con que vivimos ordinariamente y que nos hace percibir el ir y venir de los fenómenos, el nacer y fenecer de las cosas, el desear y el malogro de nuestro deseo; nos ayuda a emerger el arte, nos levanta hasta esa “conciencia mejor” en que dejamos de ser individuos y contemplamos sólo los amplios e inmutables estados del alma universal. ¿Tienen los nuevos poetas esa idea sobreexistencial y salvadora del arte, esa intención metafísica en su elaboración de la belleza? No, ciertamente.

[...] [E]n tanto que España cruje de angustia, casi todos estos poetas vagan inocentemente en torno de los poetas de la decadencia actual francesa y con las piedras de sillería del verbo castellano quieren fingir fuentecitas versallescas, semioscuras meriendas a lo Watteau, lindezas eróticas y derretimientos nerviosos de la vida deshuesada, sonámbula y femenina de París. (1966, 49-50)

Darío debió de sentirse aludido. “Dilucidaciones” puede leerse, por lo tanto, como una objeción en defensa de su propia estética y la de los jóvenes poetas españoles que él aprecia.

Si se consideran las ideas estéticas darianas que hemos indicado hasta aquí, se advierte que en realidad la noción orteguiana del arte no discrepa tanto con la dariana: Darío fue practicante del idealismo estético, y sobre todo en España, afirmaba que la función del poeta como portavoz del idealismo es sustancial para la regeneración del país. Por eso, en “Dilucidaciones”, intenta demostrar que las palabras de Ortega no captan la esencia del refinamiento formal de los nuevos poetas. Ante la distinción estricta de Ortega entre la forma y la idea —“las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos”—, plantea la visión de que la forma y la idea, unidas inseparablemente, abren acceso a la “unidad infinita”:

Jamás he manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra. “Las palabras—escribe el Sr. Ortega y Gasset, cuyos pensares me halagan—, las palabras son logaritmos de las cosas,

imágenes, ideas y sentimientos, y por tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores”. De acuerdo. Mas la palabra nace juntamente con la idea, ó coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra. [...]

En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. *Et verbum erat Deum*. (XXII-XXIII)

### 2.2.3. Almas regionales: semblanzas de artistas españoles (1908-1914)

Después de “Dilucidaciones”, Darío ya no ofreció una visión general de la literatura española. En lo que concierne al estado de las nociones estéticas de España, encontramos, aparte de las novedades y curiosidades sobre el particular insertadas en la serie de “Films de la corte” y “Films de París”<sup>50</sup>, las siguientes semblanzas de los artistas españoles: “Antonio de Zayas”<sup>51</sup>, “El Conde de las Navas. Bibliotecario Mayor del Rey” (*La Nación*, 3-III-1909), “Unamuno, poeta” (*La Nación*, 2-V-1909), “Poetas de España. Los hermanos Machado” (*La Nación*, 15-VI & 1-VII -1909), “Algunas notas sobre Valle Inclán” (*La Nación*, 18-VII-1909), “Alejandro Sawa” (*La Nación*, 8-I-1910)<sup>52</sup>, “Marquina y su obra” (*La Nación*, 13-II-1910), “El Mistral de Valencia” (*La Nación*, 15-II-1910), “La poesía de Mallorca. Joan Alcover” (*La Nación*, 5-XII-1911), “Poesía andaluza. ‘Cante hondo’” (*La Nación*, 27-III-1912), “Cabezas. Santiago Rusiñol” (*Mundial Magazine*, X-1913) y “Jacinto Benavente” (*Mundial Magazine*, II-1914)<sup>53</sup>. La mayoría fueron escritas durante su

<sup>50</sup> En “Films de la corte” del 18 de enero de 1910, Darío habla de los poetas sevillanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, y el teatro infantil de Jacinto Benavente). El 19 de enero de 1910, trata del poeta Mariano Miguel de Val, organizador del Congreso Universal de la Poesía, y del deseo de Rusiñol de visitar América. Igualmente, el 8 de marzo hace mención del joven escritor gallego Javier Valcarce y de *El Redentor*, la última obra dramática de Rusiñol. En “Films de París” del 2 de mayo de 1911 trata la representación de la obra teatral del escritor catalán Ignasi Iglesias.

<sup>51</sup> La semblanza del poeta español Antonio de Zayas está recopilada en *Letras* (1911). Se desconoce la fecha y el medio de la primera publicación. Se supone que es alrededor de 1908, porque menciona su traducción de José María de Heredia publicada en 1907 como una obra “reciente” (1950a, 584).

<sup>52</sup> La semblanza de Alejandro Sawa fue escrita a petición de la viuda de Sawa como el prólogo de su libro póstumo *Iluminaciones en la sombra* (1910): “Juana Poirier de Sawa, la viuda de Alejandro Sawa, me ha pedido un prólogo para el libro póstumo de su marido. Haré el trabajo con gusto, en memoria de mi vieja amistad con el gran bohemio” (Darío 2011a, 170).

<sup>53</sup> En una carta fechada el 8 de enero de 1913, Darío cuenta a Julio Piquet que le pidieron escribir la

estancia en Madrid en cargo de Ministro de Nicaragua en España desde mayo de 1908 hasta febrero de 1910<sup>54</sup>. En todas ellas, sus comentarios poseen en un tono elogioso. Retoma varias veces a sus preferidos de los años anteriores, tal como De Zayas, Unamuno, Antonio y Manuel Machado, Valle-Inclán y Rusiñol.

Entre los enfoques no uniformes que Darío emplea para aproximarse a cada manifestación individual, llama la atención su constante atención a las producciones regionales, que se advertía anteriormente en algunas crónicas de *España contemporánea*<sup>55</sup>, así como en la dedicatoria del poemario *El canto errante*, “A los nuevos poetas de las Españas” (1907d, VII), donde queda subrayada la pluralidad de España. Trata sobre el poeta catalán Eduardo Marquina, el valenciano Teodoro Llorente —el “Mistral de Valencia”—<sup>56</sup>, y el poeta mallorquín Joan Alcover. El poemario *Cante hondo* (1912) de Manuel Machado, reinterpretación de cantares y coplas tradicionales del pueblo andaluz<sup>57</sup>, también está en los temas escogidos. Aprecia el aspecto propio de la tierra, tanto temático como lingüístico, como un componente esencial de la expresión del yo.

Observemos cómo presenta a Llorente a guisa de ejemplo. El poeta valenciano nació en 1836 y compuso versos tanto en castellano como en valenciano. Darío destaca el origen valenciano de su “alma”, el fondo de su existencia: “Hizo desde sus tiempos de mozo, versos en lengua castellana que nunca consideró ni amó como sus expansiones líricas dialectales. [...] Su alma, su espíritu, su ser, son de Valencia, y en valenciano ha realizado lo mejor de su obra poética” (2011a, 222-223).

---

“cabeza” de Benavente: “De *Mundial* me pidió el joven Linares una *cabeza*, la de Benavente. Yo soy el único que debe señalar, puesto que soy el que las hago, cuáles cabezas deben ir” (Darío 1943, 294-295).

<sup>54</sup> En la misma etapa, Darío también escribió los ensayos sobre los periodistas españoles: el homenaje a Mariano de Cavia (“Mariano de Cavia”, *La Nación*, 29-X-1908) y la necrología de José Nogales (“José Nogales”, *La Nación*, 7-II-1909). De “Luis Bonafoux. *Bombos y palos*”, recopilado en *Letras*, se desconoce la fecha y el medio de la primera publicación, pero probablemente fue escrito también en esa etapa.

<sup>55</sup> Véase 2.1.3. Darío escribió un artículo sobre la poesía asturiana también en 1905: “A orillas del Cantábrico. Los poetas de Asturias” (*La Nación*, 27-VIII-1905).

<sup>56</sup> Frédéric Mistral es poeta francés de Provenza. Darío trata sobre él en “Un homenaje a Mistral” (*La Nación*, 19-X-1909) y “La gloria de Mistral” (*La Nación*, 22-V-1911).

<sup>57</sup> Machado dice en la introducción: “Yo mismo, andaluz, sevillano hasta la médula (de allí soy, de allí mis padres y mis abuelos), canto al estilo de mi tierra los sentimientos propios, sin otra idea que la de aliviarlos o exaltarlos, según me duelen o me complacen” (2008, 12).

Llorente también es famoso como traductor de Goethe, Hugo, Heine y Verlaine, pero según Darío, a pesar de sus curiosidades cosmopolitas, su poesía siempre es una expresión procedente de su propia existencia cantada en su lengua:

El poeta ha ido a todas partes, como los antiguos navegantes que guiaron sus naves al modo del rey de Ítaca prestigioso, y ha vuelto a su puerto mediterráneo con su carga de poesía extranjera, la cual adobada a la castellana ha servido al mundo cervantino. Mas lo de su propio jardín y de su propia huerta, el metal o la gema de su propia mina, lo ha dado en lengua valenciana. (227)

Los versos de su “Cant á la pátria”<sup>58</sup> citados en el artículo dariano representan la armonía de diversas lenguas y naciones comprendidas en la unidad de la España sola y única:

Mon crit de renaixensa, mon himne de victòria,  
 Ensomnis del pervindre, grandesses de la història,  
 Tot es, ànima y vida, oh Espanya, pera tu!

[...]

No la rebujes, Mare, perquè la llengua oblides  
 Que en los palaus y els temples tan dolça sonà un temps:  
 Si en eixa parla escoltes tes glòries repetides,  
 Si canta tes grandesses, si plora tes ferides,  
 ¿Qué es lo que tu receles? ¿Qué es lo que de ella tems?

¿No veus, blanques ó grogues, morades ó vermelles,  
 Les roses resplandeixen ab diferent color?  
 Puix lo mateix aroma te donen totes elles:  
 Les Muses espanyoles som com eixes flors belles;  
 Parlem distinta llengua, tenim lo mateix cor. (Llorente 1885, 182-183)<sup>59</sup>

<sup>58</sup> La pieza está recopilada en *Llibret de versos* (1885).

<sup>59</sup> “Mi grito de renacimiento, mi himno de victoria, ensueño del porvenir, grandezas de la historia, todo es, alma y vida, ¡oh España, para ti! // [...] // No la rechaces [la canción], Madre, porque la lengua olvides / que en los palacios y en los templos tan dulce sonó un tiempo: / Si en esa habla escuchas tus glorias repetidas, / si canta tus grandezas, si llora tus heridas, / ¿qué es lo que tú recelas?, ¿qué es lo que de ella temes? / ¿no ves, blancas y amarillas, moradas o bermejas / las rosas resplandecer con diferente

Merece la pena notar que el panorama dariano de la creación regional, en la que coexisten armoniosamente la particularidad individual y la unidad nacional, es análogo a su visión sobre el arte en general, arte como un lugar inespacial donde se encuentran —copulan— la conciencia del yo subjetivo y lo ideal único y absoluto. De aquí en adelante en el presente capítulo, encontraremos la misma clase de fusión de los conceptos aparentemente opuestos en diversos aspectos de las ideas darianas.

## 2.3. La literatura hispanoamericana

### 2.3.1. El orgullo americano ante la mirada del Mundo

Tras su traslado a Europa en 1898, Darío empieza a experimentar con más intensidad y viveza lo que es la mirada externa dirigida hacia Hispanoamérica, una mirada que en realidad apenas existe, o aunque exista, tampoco es algo que le satisfaga. Su perspectiva de la literatura hispanoamericana en Europa está marcada por los vaivenes entre esa mirada externa europea y el orgullo propio de un americano.

Los temas esenciales sobre los que va discurriendo a lo largo de sus años europeos son presentes ya en sus crónicas españolas escritas en 1899. Manifiesta el orgullo americano en “El modernismo en España” (*La Nación*, 29-XII-1899), ensayo en el que, como hemos visto, intentaba demostrar la superioridad de los americanos ante el decaimiento estético de los españoles:

Gran orgullo tengo aquí de poder mostrar libros como los de Lugones o Jaimes Freyre, entre los poetas, entre los prosistas poemas, como esa vasta, rara y complicada trilogía de Sicardi. Y digo: esto no será modernismo, pero es *verdad*, es realidad de una vida nueva, certificación de la viva fuerza de un continente. Y, otras demostraciones de nuestra actividad mental —no la profusa y rapsódica, la de cantidad, sino la de calidad, limitada, muy limitada, pero que bien

---

color? / Pues el mismo aroma te dan todas ellas: / las Musas españolas son como esas flores bellas; / hablamos distinta lengua, tenemos el mismo corazón” (Darío 2011a, 225) (traducción de Günther Schmigalle).



se presenta y triunfa ante el criterio de Europa— estudios de ciencias políticas, sociales. Siento igual orgullo. [...]

Nuestro modernismo, si es que así puede llamarse, nos va dando un puesto aparte, independiente de la literatura castellana, como lo dice muy bien Remy de Gourmont en carta al director del *Mercurio de América*. (1998, 334-335)

Por otro lado, su perspectiva expresada en “Novelas y novelistas. III” (*La Nación*, 10-X-1899)<sup>60</sup> es más agria, por ser aproximada al punto de vista español y europeo. En ella, habla de una carta abierta del novelista español José María de Pereda en la que éste ofrece juicios positivos a propósito de la narrativa hispanoamericana<sup>61</sup>. Darío lamenta, en primer lugar, así como lo hizo Pereda en su carta, la falta de conocimiento de los españoles: “[l]a ignorancia española a este respecto es más o menos como la de un parisiense. Nuestros nombres más ilustres son completamente extraños” (1998, 348). Pero después, también se fija en la cuestión de si la obra americana se merece el reconocimiento del Mundo:

Pero, [...] haciendo todos los esfuerzos posibles para mostrarme optimista, no diviso yo, desde Méjico hasta el Río de la Plata, no digo nuestro Balzac, nuestro Zola, nuestro Flaubert, nuestro Maupassant, (¡oh, perdonad!) sino que no encuentro nuestro Galdós, nuestra Pardo Bazán, nuestro Pereda, nuestro Valera. [...] Del copioso montón desearía yo poder entresacar cuatro o cinco obras presentables a los ojos del criterio europeo. La novela americana no ha pasado de una que otra feliz tentativa. La *María* del colombiano Jorge Isaacs es una rara excepción. [...] Pero fuera de la *María* de Isaacs, que el Sr. Pereda califica con mucha intención de novela del “género eterno”, fuera de ese idilio solitario ¿qué nos queda? (350)

Mientras que su perspectiva permanecía dentro de los contextos americanos cuando reprochaba

---

<sup>60</sup> El título completo de la crónica es “Novelas y novelistas. III. La novela americana en España. “Todo un Pueblo””.

<sup>61</sup> “El novelista D. José María de Pereda ha escrito una carta a un editor madrileño que se propone publicar una serie de novelas de autores americanos” (Darío 1998, 348). Se trata de una carta abierta de Pereda a Francisco Rivas Moreno publicada en el *Boletín de Comercio* de Santander el 9 de septiembre de 1899, mencionada por Benito Madariaga de la Campa: “Una vez trasladado Rivas como gobernador, continuó Pereda apoyando a este hombre que, perdidas nuestras colonias, lanzó una campaña editorial publicando novelas hispanoamericanas. Al saberlo, Pereda insertó una carta abierta en el *Boletín de Comercio* en la que le felicitaba por tan patriótico propósito” (1999, 41).

la precariedad de las nuevas tentativas literarias en su prólogo a *Prosas profanas*, resalta en esta ocasión su preocupación por “los ojos del criterio europeo”. Al final, el poeta concluye que la novela americana no es capaz de satisfacer la expectativa del Mundo: “Nuestro organismo mental no está constituido todavía, y si en lírica podemos presentar dos o tres nombres al mundo, toda la novela americana producida desde la independencia de España hasta nuestros días no vale este solo nombre, por otra parte poco simpático para mí: Benito Pérez Galdós” (353).

Otro aspecto digno de notar en el mismo artículo es la referencia al estereotipo europeo alrededor de la literatura hispanoamericana. Al atender al criterio europeo, Darío se ve obligado a reconocer que lo que esperan los europeos de las obras americanas son las señas de la autoctonía americana:

Para mí el primer novelista americano o el único hasta hoy ha sido el primer novelista argentino: Eduardo Gutiérrez. Ese bárbaro folletín espeluznante, esa confusión de la leyenda y de la historia nacional en escritura desenfadada y a la criolla, forman, en lo copioso de la obra, la señal de una época en nuestras letras. Esa literatura gaucha es lo único que hasta hoy puede atraer la curiosidad de Europa: ella es un producto natural, autónomo, en su salvaje fiereza y poeta va el alma de la tierra. (351)

Como hemos argumentado en el capítulo anterior<sup>62</sup>, durante su estancia en Buenos Aires, su estrategia de promover la modernización estética en América a la manera europea consistía en no identificar la originalidad y la autoctonía en el arte, y sobre todo él, en su propia creación, optó por no perseguir la autoctonía temática. Sin embargo, ahora está atento al hecho de que tal modernización no prometa una entrada en la modernidad reconocida por los europeos, pues irónicamente, una obra idéntica a la suya no estimula su “curiosidad”.

---

<sup>62</sup> Véase el capítulo IV, 2.7.

### 2.3.2. Las repúblicas provisionales y “*Europa egoísta y cerrada*”: hacia el reconocimiento universal

La juventud es siempre el objeto de orgullo y admiración de Darío, porque es portadora del porvenir, y también porque, según comenta en un artículo de 1902, el fervor juvenil es cualidad fundamental para un artista<sup>63</sup>. Manifiesta su invariable apoyo a los jóvenes americanos, por ejemplo, en su prólogo a las *Crónicas del bulevar* (1903) del escritor argentino Manuel Ugarte. Predica la necesidad de continuar la prosecución del ideal artístico en América, poniendo su esperanza en la juventud, al igual que lo hacía durante sus años en América:

La tenacidad y la virtud del trabajo bien dirigida, llevan al logro del generoso deseo, el esfuerzo individual unido a la energía de todos, la unión de los espíritus en el gran objeto común, en el ideal universal. Es consolador, por lo menos, ver que existen almas decididas por la lucha de las nobles ideas, en una de las épocas en que más que nunca se ha manifestado y se manifiesta la innata tendencia a la guerra, la inacabable enemiga entre el eterno Abel y el inmortal Caín. Nuestros países necesitan particularmente de estos abiertos y sanos talentos jóvenes. Nuestras repúblicas de la América del Sur acaban de ser señaladas al mundo desde la tribuna francesa, por el ministro de Instrucción Pública, como futuras sostenedoras de la civilización latina. [...]

[...]

[...] Cuando toda la juventud hispanoamericana se haya posesionado de la idea de su misión verdadera, una nueva edad comenzará. No es un porvenir de nubes pesimistas el que hace entrever una generación que cuenta con espíritus escogidos que no nombro, pero que en la conciencia de todos son vistos como los primeros; directores mentales, o *pioneers* robustos, fuera de la simple literatura. (2003, 104-106)

Lo que distingue sus palabras pronunciadas en Europa para la juventud americana a las suyas

---

<sup>63</sup> “Preciso es que la juventud se pase, dice un proloquio francés que excusa las locuras de los años frescos, en que para uno todos es aroma de rosas, oro de sol, gracia y vibración de amor. Mas una vez pasada la primavera, la estación exige el fruto, fruto de noble desinterés, de conciencia, de servicio a la comunidad. Los que no se dan cuenta de esa ley de lo infinito caen, ruedan, se hunden, desaparecen. Cuando el sentido moral se pierde, todo está perdido, pese a la habilidad, a la intriga; saldrá de la bohemia, si sale, un arrivista [sic] tortuoso, un ágil funámbulo en la sociedad, pero el artista ha muerto” (1950a, 233) (“El ejemplo de Zola”, *La Nación*, 13-XI-1902).

de los años anteriores es el lugar desde el cual enuncia sus observaciones y mensajes. Deja de incluirse a sí mismo en la colectividad encargada del nuevo arte conforme va cumpliendo años, mientras antes mencionaba a la Joven América en primera persona del plural. En 1910, se pone fuera de ese grupo cuando afirma el valor del estímulo a la juventud:

Sé que hay quienes se extrañan por lo que llaman el exceso de mis alabanzas y de mi entusiasmo para con los jóvenes. ¿Y a quién alabar, y por quién entusiasmarse sino por la juventud? Cuando el talento empieza a florecer es cuando necesita riegos de aliento. Maldito sea aquel mal sacerdote que engaña o descorazona al catecúmeno. Cuando han pasado los días de los ímpetus primeros y se sienten venir las fechas de los primeros desengaños vitales, ¿de qué sirve el estímulo? Los que supimos de dolorosos comienzos y no encontramos en los albores de nuestra carrera sino críticas acres o desdenes hirientes, comprendemos el valor de un empuje, de un apretón de manos, de una sonrisa aprobadora, de una rosa confraternal a tiempo. Quien no anima al joven que se inicia, anatematizado sea. (2003, 167) (“Un poeta argentinofilo. Carrasquilla Mallarino”, *La Nación*, 6-XII-1910)

Igualmente, habla desde una posición paternal en segunda persona del plural, cuando emite su consejo hacia los jóvenes americanos:

Jóvenes amigos, que leéis estas líneas, aprended a ser generosos y fuertes, aunque vuestro destino os guíe a ser comisarios de policía. Porque no hay verdadera belleza sin bondad y sin inteligencia completa. Y ya que el sufrimiento es una perla, que la fatalidad pone en la cuna de todo niño que piensa, sabed romperla a tiempo, para respirar todo el aroma que la inmensidad de Dios os guarda para cuando podáis hacer valer vuestra virtud.

Y así, a pesar de las ingratitudes, de los escombros morales, creced. Ése es vuestro deber: Crecer. (1968, 295) (“El poeta Ernesto Raynaud”, *La Nación*, 19-I-1913)

No obstante, su esperanza hacia el futuro se ve disminuida frente a la fragilidad del estado mental en América. Es cierto que, en varios textos suyos, ella funciona como el fondo eficaz para que se destaque en primer plano la presencia de los *aristócratas*, *espíritus de excepción*, por los que, como veremos en 2.3.3., Darío no escatima sus elogios. No obstante, en algunos ensayos, también

se advierte su insatisfacción ante la situación general:

El *Mercure de France* tenía como redactor de su sección de letras hispanoamericanas, á Pedro Emilio Coll, también como el señor [César] Zumeta, de Venezuela. Espíritu fino y delicado, Coll ha publicado escasamente, pero lo poco suyo conocido nos revela una fuerza mental sobre la mentalidad provisional de nuestra América. Como todo lo poco que pesa y se impone en las repúblicas de lengua española. ¡Estas repúblicas de Sud América son todo tan provisionales! exclamaba con su sabia ironía monsieur Rémy de Gourmont, en uno de sus últimos *Epilogues*. (2001a, 94) (“La literatura hispanoamericana en París. III”, *La Nación*, 10-III-1901)

Esto [la poesía de Blanco Fombona] está ajeno a las parodias de corrupción estética que infecta algunos de nuestros rincones literarios, verleanismo por fuerza, sibilismo de importación; “*porque así se hace ahora*”, cosas a muchos parecen nuevas y que ya son aquí muy viejas. (2003, 164) (Prólogo a *Más allá de los horizontes. Pétits poèmes liriques* de Rufino Blanco Fombona, 1904)

Yo debo declarar que si en sus poesías [de Aquileo Echeverría] de sentimiento me conmueve tanto como el murciano Vicente Medina [...], en los cuentos y descripciones criollas, aun en los que casi se dirían trabajos de folk-lorista, me perfuma y melifica el humor, me brinda el impagable regalo de la risa, de la honradez literaria, después de soportar tanta imitación desatentada, tanto pseudomodernismo, tanta farsa intelectual como los que han invadido la literatura española e hispanoamericana al amparo de la libertad del Arte y de la sinceridad y noble entusiasmo de los iniciadores. (1950b, 612-613) (“La literatura en Centro América. El poeta de Costa Rica”, *La Nación*, 11-III-1909)

Cuando visita Río de Janeiro como secretario de la delegación de Nicaragua a la Tercera Conferencia Panamericana en 1906, ante la cultura extranjera de la misma América del Sur, hace la observación de que Hispanoamérica no tiene una literatura sino tentativas, equivalente a la que ofrecía en “*Novelas y novelistas*” (1899):

Y tengo ante todo que daros una noticia, que, pese a nuestro orgullo hispanoamericano, es de la más absoluta verdad: el Brasil tiene una literatura; nosotros no la tenemos. Lo que en el

Brasil es un hecho, entre nosotros son tentativas. [...] [T]oda nuestra mentalidad hispanoamericana junta, está en inferior grado de intensidad y de expansión que la brasileña. (2011a, 51) (“Sensaciones fluminenses. El Conde Prozor. Suzanne Desprès. La intelectualidad brasileña”, *La Nación*, 8-VIII-1906)<sup>64</sup>

Darío está al tanto de lo complicado que es un intento de modernización estética en el Nuevo Mundo, y por ello en esta ocasión, aborda una comparación del estado cultural de Estados Unidos, Brasil y los países hispanoamericanos. Lo que le asombra es el desnivel entre el grado de desarrollo mental y material: “¿Quién podrá negar que Buenos Aires es más civilizado que Río de Janeiro? ¿Y quién podrá negar que Río de Janeiro es más culto que Buenos Aires? Hay que venir al conocido parangón entre civilización y cultura” (51). Para él, los estadounidenses “buscan con creciente afán el desarrollo de su representación estética”, a pesar de ser “los hombres más prácticos de la tierra” (51), de ahí que compaginar la prosperidad material y estética no deba de ser imposible. Pero, cuando se interroga si el proyecto estético que emprendió en Buenos Aires ha contribuido a la civilización argentina, se entremezclan convicciones e incertidumbres en sus reflexiones:

Grandemente he lamentado las palabras de uno de los jóvenes de talento más brillante y hondo de la República Argentina: “admirándolo y queriéndolo mucho, me decía, usted nos ha hecho un gran mal, del cual yo me he libertado: yo ya no hago literatura, sino que soy internacionalista”. ¿He hecho yo mal, pregunto, a la juventud argentina, cuando con mi escasa influencia contribuí a darle un rumbo en el arte de pensar y de escribir? Yo he tenido intención de ser, y he creído ser, un instrumento de cultura, considerando la cultura como una integrante de la civilización completa, siguiendo la tendencia de los inmensos Estados Unidos y creyendo humanamente que un ramo de rosas o un anillo de perlas no hacen mal a una carga de trigo. He creído que entre muchos sportmen y ganaderos, que entre muchos gentlemen farmers y bolsitas, no quedaba mal uno que otro representativo del gusto nacional

---

<sup>64</sup> Es la crónica sobre un banquete de hombres de letras brasileñas y extranjeros organizado por el embajador de Rusia, Moritz Prozor. Entre los invitados se encontraban los escritores e intelectuales brasileños Machado de Assis, José Veríssimo, José Pereira da Graça Aranha, Domicio da Gama y Tobías Monteiro, entre otros.

por lo bello, consagrado antaño por tradiciones inolvidables y nombres ilustres. He creído que cuando uno se llama Bartolomé Mitre, Sarmiento o Franklin, un poco de belleza no dañaría las graves tareas del estadista. (51-52)

Al igual que en España, en París también le decepciona la general ignorancia de los asuntos hispanoamericanos. En sus crónicas de París, mientras que discurre sobre la inmadurez de la intelectualidad americana, repara repetidamente en el desconocimiento de los parisienses sobre las culturas extranjeras, *periféricas*, la hispanoamericana inclusive. Advierte que los parisienses las consumen como si fueran artículos exóticos de moda para olvidarlas después, sin preocuparse de su procedencia, ya sea de Argentina, de Finlandia o de Fiji<sup>65</sup>. Sus comentarios de 1904 sobre el compendio de la literatura hispanoamericana redactado por el crítico francés Desdevises du Dézert<sup>66</sup> son una mezcla de enojo y decepción:

Después de servir en una revista seria y autorizado de París una ensalada tan cómica y heteróclita, como la que habéis visto, el autor, que no ha leído seguramente ninguno de los libros que cita, y que es probable conozca mediocramente [sic] el castellano se queda muy tranquilo y satisfecho.

En vano Gómez Carrillo ha dicho en el *Mercure*, el horroroso descuido con que los Tannenberg y otros Vincent han tratado de nuestra mentalidad; en vano el talentoso P. Emilio Coll, y nuestro Díaz Romero, fino y meditativo, han cumplido en la misma revista con su deber; en vano otros hemos, en diferentes órganos, ayudado a la buena obra. Todo en vano... (1977, 203) ("Articles de París", *La Nación*, 1-IX-1904)

Su indignación se acentúa aún más ante el respeto que el diario parisiense muestra sobre los

---

<sup>65</sup> "[N]o se hace diferencia entre el poeta de Finlandia y el de la Argentina, el de Japón o el de Méjico" (1977, 68) ("La exposición. Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas", *La Nación*, 1-VIII-1900). "El *Mercure* abrió la *rubrique* de letras hispanoamericanas, hoy desaparecida, por un extremado cosmopolitismo, y M. [Jean] Finot, director de la *Revue et Revue des Revues*, al encargarme un estudio sobre el movimiento intelectual argentino, fué franco en no ocultarme que tomaba el asunto casi como perteneciente al folk-lore. Así, de la literatura malaya se pasa á la literatura dominicana ó á la poesía de las islas Fidji. Desgraciadamente todo es cuestión de moda" (2001a, 103) ("La literatura hispanoamericana en París. III", 1901).

<sup>66</sup> Se trata de Georges Desdevises du Dézert, "La littérature espagnole contemporaine" (*Revue Universelle : recueil documentaire universel et illustré*, tome 4, 1904, pp. 379-384).

asuntos estadounidenses. Resume con un sarcasmo, reconociendo lo vulnerable que es el poder estético en el mundo real: “Es preciso convencernos de que será poca toda labor para hacernos oír [sic], para hacernos conocer, en esta Europa egoísta y cerrada; es decir, para hacernos fuertes y para hacernos ricos. Es la única manera: ayanquizarlos, o japonizarlos. A dólares, o a cañonazos...” (203)<sup>67</sup>. Dicho sea de paso, Darío publicaba en el mismo año su poema “A Roosevelt”<sup>68</sup>.

Ahora bien, nosotros sabemos que la estética dariana es antagónica al mercantilismo burgués, pero al mismo tiempo, el poeta aprovechaba la prensa de masas, a partir de sus años argentinos, como el vehículo eficaz de difusión estética y como “gimnasia” de ideas<sup>69</sup>. Ese modo de contemporizar con el valor predominante de la sociedad moderna está presente también en sus ideas sobre la promoción de la literatura americana. No solo trata de la escasez del fondo económico que se invierte en la edición de libros<sup>70</sup>, o la falta de intercambio cultural entre los países hispanoamericanos<sup>71</sup>, sino que también se interesa por la estrategia de *vender* la literatura americana al Mundo. En 1907, demuestra su apoyo fervoroso a la recién fundada Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos de Buenos Aires y estima sus aportes prácticos para la mejora del

---

<sup>67</sup> Menciona Japón como símbolo de emergente fuerza militar porque fue la época de la Guerra ruso-japonesa. Trata de la civilización-militarización de Japón en “Viejo y nuevo Japón” (*La Nación*, 2-X-1904), y habla de los japoneses en París en “Articles de París” (*La Nación*, 2-XI-1904).

<sup>68</sup> “A Roosevelt”, insertado en *Cantos de vida y esperanza*, originalmente se publicó en *Helios* en febrero de 1904, que fue cuando se iba a ratificar el Tratado Hay-Varilla que concediera a Estados Unidos el derecho exclusivo de la construcción y control del Canal de Panamá. El tratado fue ratificado por el senado estadounidense el 23 de febrero de 1904 y proclamado el 26 de febrero de 1904.

<sup>69</sup> Véanse el capítulo IV, 2.3.3. y 3.1.

<sup>70</sup> “Hasta hace poco tiempo —y aun hoy mismo, en la mayor parte de las repúblicas, hacia el norte— el sueño rosado de un escritor hispanoamericano era tener un editor en España. Por esos países los gobiernos suelen costear las ediciones de los poetas y escritores, con la condición de que los agraciados les sean gratos en política. No hay otro recurso de hacerse leer, como no surja un inesperado Mecenas. En Buenos Aires poco tiene que ver el gobierno con las musas, y los editores, ya sabemos que, en realidad, no existen...” (1998, 243) (“Libreros y editores”, *La Nación*, 9-VIII-1899).

<sup>71</sup> “No hay duda en que para editar las obras nacionales conviene más hacerlo en Europa, por los absurdos precios que en Buenos Aires se cobran por imprimir un libro. Más asimismo habrá que establecer en Madrid, Barcelona o París, un “bureau” que se encargue de remitir a las librerías hispanoamericanas las obras. Los libros publicados en la República Argentina son inencontrables en las otras repúblicas, y cuando se consiguen, se pagan a precios inverosímiles” (2011a, 60) (“La Sociedad de Escritores de Buenos Aires”, *La Nación*, 23-II-1907).



estatus social de los escritores, así como para la difusión mundial de obras<sup>72</sup>:

La difusión de las obras no es una de las miras menores que se propone realizar el nuevo cuerpo social. No sabe el gobierno argentino lo que se habría ganado si desde hace tiempo se hubiese hecho repartir en todos los centros del mundo, clubes u hoteles, ejemplares de los grandes diarios y revistas que ahí se publican. He adquirido la experiencia en mis viajes de que el solo hecho de mostrar un ejemplar de algún gran diario argentino ha cortado en seguida una discusión. En cuanto a los libros, algunos miembros de la Sociedad de Escritores saben por propia experiencia que existen otros mercados provechosos además del Río de la Plata. Mas la autopropaganda comercial no todos la pueden hacer por falta de medios. (2011a, 58-60) (“La Sociedad de Escritores de Buenos Aires”, *La Nación*, 23-II-1907)

El artículo “Enrique Larreta” (*La Nación*, 3-XII-1909) ofrece una visión más integral sobre el tema. Ahora considera cómo propagar hacia el Mundo la última novela de Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, “libro argentino de los mejores y excelentes que se hayan publicado en estos últimos años” (2011a, 160), “obra en prosa que en América se ha acercado más a la perfección literaria” (161) y “la mejor novela de nuestro continente” (163) para él<sup>73</sup>. Aunque es extenso, convendrá citar el fragmento siguiente, en el que plantea a los lectores argentinos el beneficio de la “exportación de ideas”, del mismo modo que la de productos agrícolas y ganaderos:

En la burguesía rica, entre los capitalistas del trabajo, ha habido y hay cultores y propagandistas de la vida mental. En el mundo actual son la ciencia misma y especulaciones materiales y prácticas los que han demostrado la necesidad y la terapia del arte. Es él preciso a las naciones como a los individuos. En América han brotado, aquí allá, frutos geniales

---

<sup>72</sup> En el mismo artículo también insinúa su descontento por la falta de inversionistas, suponiendo la situación del país norteamericano donde conviven el pragmatismo y el brío intelectual: “Estuviese la nueva sociedad iniciándose en el país que dicen prosaico y seco de los Estados Unidos, y ya habían aparecido los fundamentales socios protectores de veras. Ya se sabe la opinión que tienen los Carnegie, los Morgan, los Hearst, de las labores cerebrales. No nombro al presidente Roosevelt, porque ese gentleman es un colega” (2011a, 61).

<sup>73</sup> Darío también escribe en 1914: “Intelectualmente, el autor de *La gloria de Don Ramiro* está entre las pocas dominantes figuras de Hispanoamérica. Su libro es, en su género, con la honesta abuelita *María* del colombiano Isaacs, lo mejor que en asunto de novelas ha producido nuestra literatura neomundial. Hágase algo superior, y Larreta pasará a segundo término” (1950b, 989) (“Enrique Rodríguez Larreta”, *Mundial Magazine*, VII-1914).

individuales; la República Argentina ha llegado a un momento de su desarrollo nacional, que debe producir obras a que contribuyen el amacizamiento y la potencia del medio, así la sólida y fina producción de que trato, la labor científica de algunos sabios, la lírica lugoniana, el internacionalismo de un [Luis María] Drago, el nuevo movimiento universitario iniciado por González. Todo eso se llama sencillamente el progreso. Yo no sé si hay argentinos que no se hayan dado cuenta de eso; se reciben visitas intelectuales que hay que pagar... Pueden y deben dignamente pagarse, aunque haya que pagar para pagarlas. Así lo hacen los norteamericanos, y esa es la mejor de las propagandas. A la exportación de granos y de carnes, debe seguir la exportación de ideas. [...]

La producción intelectual argentina no se advierte en su verdadera intensidad a causa de ese colosal desenvolvimiento mercantil, de esa enorme actividad agropecuaria que abruma las estadísticas de año a año. El país muestra tan solamente la fuerza de sus músculos ciclópeos, con flagrante descuido de su cerebro. Y ya hay un tesoro de pensamiento que se puede poner en circulación. Para esto, como para los asuntos de valores financieros, se necesita de la “buena prensa” en el exterior [...]. (164-165) (“Enrique Larreta”, *La Nación*, 3-XII-1909)

Darío comprendía que, a pesar de que la Belleza se opone a la burguesía, esa misma burguesía es quien sustenta el arte en el mundo moderno. Lo resume bien en su crónica de 1912:

Y sin embargo, hay que hacer dinero. Hay que hacer dinero, es decir, independencia, bienestar, tranquilidad para el mismo trabajo de las ideas y las armonías. [...]

Y he aquí por qué en esta tierra, la necesidad imprescindible del trabajo salvará el ideal mismo. La época se acerca, si es que no empieza ya, en que el lujo del arte será necesario al país pletórico de riqueza. [...] No de otro modo ha pasado en los Estados Unidos; y nuestra superioridad en la comprensión de tales disciplinas y en la potencia creadora e imaginativa, han sido reconocidas por más de uno de sus prohombres. ¿Qué falta, pues, sino el constante ejercicio de la voluntad y el aprovechamiento de las condiciones del medio [...]? (2011a, 435) (“El retorno”, *La Nación*, 21-VIII-1912).

### 2.3.3. La universalidad, la nacionalidad y la subjetividad

Como hemos advertido antes, Darío capta la fuente de la creación artística en la subjetividad individual, exenta de toda influencia exterior, pero también desea conseguir con sus camaradas un reconocimiento colectivo de la literatura americana, lo que es en cierto modo una búsqueda

del sello nacional del arte. Su aspiración es triple: lo universal/moderno, lo nacional, y lo subjetivo. En Europa sigue reflexionando dentro del mismo triángulo, en busca de una armonía de las tres orientaciones.

Sus ideas al respecto se manifiestan especialmente cuando él trata del criollismo en la literatura americana, el tema al que afrontó en su diálogo con Miguel de Unamuno. En 1898, se publicó la reseña de Unamuno de la novela del escritor argentino Francisco Grandmontagne ("*La Maldonada*, costumbres criollas, por F. Grandmontagne", *La Época*, Madrid, 10-IV-1899). El juicio unamuniano es desfavorable a los llamados modernistas, es decir, los poetas que desatienden la temática autóctona, atribuyen gran valor a la forma y componen a imitación de los parisinos: "los poetas que Grandmontagne caricaturiza en Abelardo Tinadillos, que escribía en ritmos y metros nuevos, con pluma de pavo real y con cerasina, en vez de tinta, porta de los 'que se pirran por imitar las extravagancias de los geniazos del Barrio Latino de París'" (1958, 64). En cambio, elogia la forma de retratar la vida popular argentina de Grandmontagne, y a partir de ahí, desarrolla un argumento general sobre la debida forma de la literatura americana. Para él, la autoctonía del objeto de representación es fundamental para el reconocimiento universal de ella:

Cuéntennos la agonía de Tabaré, la errabunda existencia de Martín Fierro o de Santos Vega, guapezas de Juan Moreira, espejo de gauchos, afanes del estanciero, luchas políticas, trabajos de colonización, pero no se nos vengán con sensualidades cerebrales ni pálidos reflejos del Barrio Latino, si quieren que se les preste atención. (64)

*La Maldonada* es "el tipo de novela que quisiera nos viniese de América" (68) según su criterio.

Por el contrario, para Darío, el yugo de la autoctonía temática era lo que subordinaba perpetuamente la literatura americana a una estética menos *moderna* que la europea<sup>74</sup>. En su réplica intitulada "Las letras hispanoamericanas" (*Vida Nueva*, Madrid, 16-IV-1899)<sup>75</sup>, por una

---

<sup>74</sup> Véase el capítulo IV, 2.7.3.

<sup>75</sup> Este artículo no aparece recogido en ninguno de sus libros en prosa ni en las colecciones póstumas (Rivas Bravo 2000, 250), pero un fragmento del mismo fue reproducido como la segunda parte de la

parte afirma que hay indicios positivos en los intentos literarios de cimiento criollo, pero subraya ante todo que la literatura americana todavía está en fase de gestación, y por eso que el anhelo *políglota y cosmopolita* es beneficioso para su futuro abierto a infinitas posibilidades<sup>76</sup>:

Hay que esperar. América no es toda argentina; pero Buenos Aires bien puede considerarse como flor colosal de una raza que ha de cimentar la común cultura americana; y desde luego, puede hoy verse como el solo contrapeso, en la balanza continental, de la peligrosa prepotencia anglosajona. Nuestras letras y artes tienen que ser de reflexión. No puede haber literatura en un país que ha empezado por cimentar el edificio positivo de mañana; después de la base sociológica, de la muralla de labor material y práctica, la cúpula vendrá labrada de arte. Por lo pronto, nos nutrimos con el alimento que llega de todos los puntos del globo. Hemos tenido necesidad de ser políglotas y cosmopolitas, y mucho tiempo antes de que la Real Academia Española permitiese usar la palabra “trole”, nos habíamos hecho del aparato. Decadentismos literarios no pueden ser plaga entre nosotros; pero con París, que tanto preocupa al Sr. Unamuno, tenemos las más frecuentes y mejores relaciones. (1998, 181)

Según considera Darío, la literatura americana no debe ser homogénea. Desea que los artistas

---

crónica de *España contemporánea*, “El aire de Madrid” (*La Nación*, 17-V-1899), de la que citamos el texto.

<sup>76</sup> A propósito de la influencia de la literatura francesa en América, Darío objetó otra vez a Unamuno en su prólogo a *Crónicas del bulevar* (1903) de Manuel Ugarte. Unamuno, al prologar *Paisajes parisienses* (1901) de Ugarte, calificó el lenguaje de Ugarte como “pura y exclusivamente francés” (Unamuno 1901, X). Su comentario es una curiosa mezcla de censura y elogio: “Un lenguaje desarticulado, cortante y frío como un cuchillo, desmigajado, algo que rompe con la tradicional y castiza urdimbre del viejo castellano; un lenguaje de ceñido traje moderno, con hombreras de algodón en rama, con angulosidades de sastrería inglesa, con muy poco de los amplios pliegues de capa castellana, de capa en que embozarse dejándola flotar al viento, sin rotundos períodos que mueren como ola en playa. No lo censuro; todo lo contrario. / Esta tarea revolucionaria en nuestra lengua, con sus excesos y todo — ¿qué revolución no los trae consigo? — hará su obra. La prefiero á la labor de marquetería, cepilleo y barnizado de los que aspirando á castizos por castigar el estilo castigan al lector, como decía *Clarín*” (XI-XII). Darío lo tomó por censura. En su prólogo a *Crónicas del bulevar*, hace mención al citado comentario de Unamuno junto con algunos textos de su carta personal, y dice: “Ahora no estoy, ni con mucho, de su parte. Su confesada limitación de gusto, su hostilidad para el espíritu más representativo de la cultura latina, moderan esta vez mi simpatía” (2003, 98). Justifica el lenguaje literario de la Francia actual, citando las palabras de Rémy de Gourmont: “La Francia es, desde luego, el país en que la idea de belleza ha sufrido más variaciones, [...]. Nuestro sentido estético tiene, pues, caprichos. Pero variable históricamente, es bastante sólido en un momento dado. Hay una casta estética hoy; ha habido siempre una; y la historia de la literatura francesa o es casi otra cosa sino el catálogo razonado de la obras que fueron sucesivamente elegidas por esa casta” (100). Desconocemos la fuente de la cita de Gourmont.

opten por distintas vías sin ninguna imposición temática, y que se desarrolle el criollismo precisamente dentro de esa diversidad sustentada por la heterogeneidad fundamental de la subjetividad individual:

Y así, siendo como somos un pueblo industrioso, bien puede haber quien en minúsculo grupo procure en el centro de tal pueblo adorar la belleza a través de los cristales de su capricho: ¡*Whim!* diría Emerson. Crea el Sr. Unamuno que mis *Prosas profanas*, pongo por caso, no hacen ningún daño a la literatura científica de [José María] Ramos Mexía, de [Emilio] Coni, o a la producción regional de J. V. González; ni las maravillosas *Montañas de Oro* de nuestro gran Leopoldo Lugones perturban la interesante labor criolla de [Martiniano] Leguizamón y otros aficionados a ese ramo que ya ha entrado en verdad en dependencia folklórica. Que habrá luego una literatura de cimiento criollo, no lo dudo; buena muestra dan el hermoso y vigoroso libro de Roberto Payró *La Australia Argentina* y las obras del popularísimo e interesante *Fray Mocho*. (181-182)<sup>77</sup>

El respeto dariano a la diversidad de obras americanas se advierte también en la heterogeneidad irreductible de los enfoques e intereses de sus ensayos europeos que tratan de los escritores e intelectuales de toda la América española<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> La palabra “whim” es tomada del ensayo de Ralph Waldo Emerson, “Self-Reliance” (1841).

<sup>78</sup> Aparte de las semblanzas de la serie *Cabezas de Mundial Magazine* que hemos indicado en la nota 8 del presente capítulo, Darío publicó los siguientes artículos referentes al arte y la intelectualidad de América: “El escultor argentino Irurtia” (*La Nación*, 16-IV-1903), “Horas errante” (*La Nación*, 28-VII-1904) (sobre la *Pequeña obra lírica* de Rufino Blanco Fombona), “Los poetas de Cuba. Una coronación” (*La Nación*, 19-XI-1907) (sobre Manuel S. Pichardo), “Literatura dominicana. Arte y revoluciones” (*La Nación*, 29-XI-1907), “La literatura en Centro América. El poeta de Costa Rica” (*La Nación*, 11-III-1909), “Los diplomáticos poetas. Amado Nervo. Primer secretario de la legación de Méjico en Madrid” (*La Nación*, 14-VIII-1909), “Enrique Larreta” (*La Nación*, 12-XII-1909), “Los diplomáticos poetas. Balbino Dávalos” (*La Nación*, 12-XII-1909), “Letras chilenas. Francisco Contreras. Un libro sobre Italia” (*La Nación*, 1-IX-1910), “Letras centro-americanas. Domingo Estrada” (*La Nación*, 4-IX-1910), “Sor Juana Inés de la Cruz” (*La Nación*, 24-X-1910) (reseña de la biografía de Sor Juana escrita por Amado Nervo), “Un poeta argentinofilo. Carrasquilla-Mallarino” (*La Nación*, 6-XII-1910), “Films habaneros” (*La Nación*, 28-XII-1910) (sobre la literatura cubana actual), “Jean Orth y Eugenio Garzón” (recopilado en *Letras*, 1911, se desconoce la fecha y el medio de la primera publicación), “Films habaneros” (*La Nación*, 1-I-1911) (sobre Julián del Casal), “Letras venezolanas. Blanco-Fombona” (*La Nación*, 7-III-1911), “La venganza de la gleba” (*La Nación*, 2-VI-1911) (sobre la obra de Federico Gamboa), “Cantaba el ruiseñor...” (*La Nación*, 25-VI-1911) (sobre Fabio Fiallo), “Familia de artistas” (*La Nación*, 17-IV-1911) (sobre la familia Borrero de Cuba), “Sobre las ‘Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira’” (*La Nación*, 16-IX-1911) (sobre la obra de Roberto J. Payró), “Artistas de nuestra América. Ángel Zárraga” (*La Nación*, 26-XI-1911), “Letras centroamericanas. Honduras” (*La Nación*,

No obstante, entonces, ¿qué elemento puede ser una marca colectiva de la literatura americana que la diferencie de otras literaturas? ¿El subjetivismo inevitablemente resulta disgregador como una acracia absoluta? Darío no ofrece una clara respuesta a estas cuestiones ni en el citado intercambio de opiniones con Unamuno, ni durante sus años posteriores en Europa. Aprecia las expresiones locales en ciertas ocasiones, como en los prólogos a la versión en castellano de *De Bogotá al Atlántico* (1905) del colombiano Santiago Pérez Triana y a la segunda edición del poemario *Concherías* (1909) del costarricense Aquileo J. Echeverría<sup>79</sup>, en las que su mirada es análoga a la que dirige a las creaciones regionales de España que antes hemos advertido, pero incluso en esos casos, no les otorga valor estético solo porque son una expresión nacional, sino como una de las variadas formas de la cristalización del Arte.

En su propia creación poética, Darío prosigue con la voluntad que se opone a la imposición de autoctonía temática, y por eso siempre tiene simpatía a los artistas que defienden la misma voluntad. En 1909, al elogiar cómo expresa Amado Nervo sus sensaciones interiores en su poesía, tacha la demanda del color local de deseo burgués:

---

8-III-1912), “Mitre y las letras” (*La Nación*, 1-IX-1912), “Carlos Guido y Spano” (*La Nación*, 30-XI-1912), “José Martí, poeta” (*La Nación*, 29-V, 3-VI, 10-VI & 8-VII -1913), “Algunas apuntaciones sobre Gómez Carrillo” (*La Nación*, 24-V-1914).

<sup>79</sup> Dice en el prólogo a *De Bogotá al Atlántico*: “he allí un ejemplo que aduna dos cosas tan dispersas, la Universidad y el bosque. Así solemos ser ciertos americanos de países de selvas y grandes ríos, hechos por lo que el alma toca a los fuegos invisibles de las doctrinas aprendidas en aulas y libros y en contacto con la vida universal de la naturaleza por los soplos que nos inician en montañas y pampas, cataratas sonoras e inmensas palpitaciones de la tierra. ¡Grande y fecunda mina para nuestros artistas el prodigioso reino de nuestra Demeter maternal! No para la rapsodia delilliana o bélica que catalogue productos de zona tórrida, o las tentativas de una estética mulata que quiera dar de beber agua castalia al ganado criollo de cualquier Tirsis semibozal; más para el que sepa percibir con ojos mágicos el corazón de nuestros montes, lo inmemorial de las razas autóctonas preñado de legendarios milagros, el secreto de las ruinas y la visión de un porvenir incubado desde el pasado más recóndito, y para cuyo fatal advenimiento Colón mismo es un accidente” (2003, 138); y en el a *Concherías*: “Ni la anacrónicas ni los romancillos son del poeta que he querido hoy celebrar, sino las gallardas, las nativas, las valerosas concherías, en las que se encuentran, según las palabras del ya citado señor Brenes Mesén, ‘aliento fresco de los montes, respiración sana de terneras al levantarse la aurora, risas del campo cortado la tranquilidad de las horas...’ Los usos y los costumbres del buen pueblo de Costa Rica, sus preocupaciones y sus supersticiones, algunas heredadas de los tiempos coloniales, sus maneras de divertirse, de enamorar, de pelear, sus duelos y sus negocios, todo dicho con sus provincialismos, con sus giros antigramaticales pero semejantes a los de algunas regiones de España, todo ello se encuentra en los versos de Echeverría” (2003, 92-93).

Los alegres compadres protestan y se escandalizan. [...]

[...] “¡Cómo! ¡Un poeta americano que sigue las huellas de tales o cuales desconsolados europeos! ¿Y vuestros ríos que parecen mares? ¿Y vuestros bosques, y vuestros lagos, y la fecunda zona que el sol enamorado circunscribe? ¿Y los libertadores? ¿Y el oprobioso yugo y el león de España? ¿Y la virtud de vuestras matronas? ¿Y la Patria, por fin? ¿Y la Patria?”

Muchas más interrogaciones hay que dejan estupefactos a los cisnes, bajo la sombra, no siquiera de Bonhomet, sino del convencido e inmortal Farmacéutico. No—dicen los buenos gustadores—, no hagamos caso de esas preguntas. (1950b, 595) (“Los diplomáticos poetas. Amado Nervo”, *La Nación*, 14-VIII-1909)<sup>80</sup>

Igualmente, cuando comenta el trabajo del poeta chileno Francisco Contreras, “patrio y cosmopolita” para él, reprende ligeramente a los que reclaman que los poetas traten de “cosas autóctonas y originales”:

Quienes están hace tiempo censurando las preferencias francesas de los poetas actuales de lengua española, —estando algunos de los principales en nuestro continente—; y los que nos repiten cada día el deseo de que tratemos en nuestros poemas de cosas autóctonas y originales, quedarán complacidos si se fijan en la obra de este poeta chileno, que ha podido realizar a la vez un esfuerzo patrio y cosmopolita. Me refiero, sobre todo, a lo que él llama “novelas rimadas”, siendo a mi entender simplemente poemas. (2003, 211) (Prefacio a *La piedad sentimental* de Francisco Contreras, 1911)

Y también se observa que sigue teniendo simultáneamente la esperanza de que se establezca en el futuro una literatura que represente la colectividad americana ante el mundo, sin recurrir de

---

<sup>80</sup> El título completo del artículo es “Los diplomáticos poetas. Amado Nervo. Primer secretario de la legación de Méjico en Madrid”. “Bonhomet” se refiere a Tribulat Bonhomet, personaje de los relatos de Auguste de Villiers de l’Isle Adam. En el cuento “Le Tueur de cygnes” (1887), Bonhomet emprende una matanza de los cisnes para disfrutar de su última canción. En el siguiente fragmento los cisnes se encuentran “bajo el peso de la sombra de Bonhomet”: “Et voici que les beaux cygnes, l’un après l’autre, troublés, par ce bruit, au profond de leurs sommeils, se détiraient onduleusement la tête de dessous leurs pâles ailes d’argent, — et, sous le poids de l’ombre de Bonhomet, entraient peu à peu dans une angoisse, ayant on ne sait quelle confuse conscience du mortel péril qui les menaçait” (1908, 8). El “Farmacéutico” es la mención del farmacéutico Hommais, personaje arquetípico de vanidad burguesa que aparece en *Madame Bovary* de Flaubert.

forma obligatoria a la temática autóctona. Da valor a *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta, porque es una novela “que puede entrar en la universal circulación y fama con intrínsecos méritos” sin tener asunto argentino, y encuentra el ejemplo ideal en el merecimiento de Edgar Allan Poe: “las obras de un Poe, por ejemplo, no son de asunto yanqui” (2011a, 165) (“Enrique Larreta”, 1909)<sup>81</sup>. A la vuelta a la capital argentina en 1912 después de trece años de ausencia, profetiza de nuevo, a través de una comparación con la actualidad literaria de Estados Unidos: “en días muy próximos la producción característica se acentuará, habrá una literatura argentina como hay una literatura norteamericana, y sin que, como allá, el nacionalismo sea rémora a la individualidad, ni a la universalidad” (2011a, 436) (“El retorno”, 1912).

## 2.4. El nuevo arte en el mundo hispánico

### 2.4.1. El modernismo

Desde la crónica “El modernismo en España” (1899), el concepto del movimiento modernista para Darío, que siempre se asociaba con la consecución de la literatura propia de América, se desprende del deseo nacionalista y obtiene un matiz más global que abarca España e incluso podría aplicarse a otras partes del mundo<sup>82</sup>. Asimismo, esta crónica es su primer y último texto europeo en el que se utiliza el término *modernismo* sin ningún eufemismo. En varias ocasiones, Darío se declara iniciador de ese movimiento en el mundo hispano, pero sin nombrarlo claramente:

El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América, se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado. (2010, 333) (“Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*, 1905)

---

<sup>81</sup> Darío también afirma, sin alegar ninguna obligación: “Lo cual no obsta tampoco para que Enrique Larreta, mañana, si le viene el deseo, realice una labor puramente criolla y actual, en la que se demuestre tan artista y tan dueño del instrumento como en esta magistral reconstrucción, tan armoniosa como sabia y erudita” (165).

<sup>82</sup> Véase 2.1.2.



El movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar [...] ha hecho que *El Imparcial* me haya pedido estas dilucidaciones. (1907, XIII) (“Dilucidaciones”, 1907)

He allí sus advertencias liminares [de *Versos libres* de Martí]. “Amo las sonoridades difíciles, y la sinceridad”. ¿No se diría un precursor del movimiento que me tocará iniciar años después? (1968, 335) (“José Martí, poeta. Los ‘versos libres’”, *La Nación*, 8-VII-1913)

De nuevo, su eufemismo se debe a su negativa al *ismo*, firme desde la década de 1890. En “El modernismo en España” optó por llamar las nuevas estéticas españolas con el término *modernismo* porque ellas estaban por concretarse en un movimiento, pero después, conforme ese término aumentó su presencia en España, también se propagaron sus sentidos limitados y en muchos casos peyorativos<sup>83</sup>. Darío dice en 1909 que la etiqueta del *modernismo* no capta la heterogeneidad de nuevos artistas:

Las gentes, cornaqueadas por la periodística ignorancia, y aceptando la sabiduría de su repórteres habituales, que no reparan ni aún en la invención maliciosa, empujan a cada intelectual a formar en el grupo que se les antoja, aunque ese grupo sea esencialmente heterogéneo, o no exista. Así, los hermanos Machado, como todo lo que hoy verdaderamente vale en esta literatura, han sido clasificados entre los llamados modernistas. (1977, 225) (“Poetas de España. Los hermanos Machado. I”, *La Nación*, 15-VI-1909)

En otro artículo lo condena como un epíteto absurdo: “Se le ha querido absurdamente afiliar a esta o aquella tendencia literaria; quiénes le hacen seguidor de los clásicos, quiénes le declaran parnasiano, quiénes le bautizan con el absurdo epíteto de modernista” (1950a, 584-585) (“Antonio de Zayas”, *Letras*, 1911)<sup>84</sup>. Igualmente, observa que “lo del modernismo ha sido una invención de la prensa” (1977, 232) (“Poetas de España. Los hermanos Machado. II”, *La Nación*,

---

<sup>83</sup> El término *modernismo* y el nombre de Darío muchas veces se han asociado con la extravagancia, el apego fanático a la moda francesa acompañada por la indiferencia a lo nacional, la manía del esmero formal. Respecto a los debates sobre el modernismo desarrollados en España en esta época, véase Martínez Cachero (1953) y Zuleta (1988).

<sup>84</sup> Se desconocen la fecha y el medio de la primera publicación de este artículo.

1-VII-1909), e intenta subrayar cómo se arraiga el arte de los llamados modernistas en la tradición: “Todos tenemos orígenes nobles y no hemos nacido por generación espontánea. En verdad os digo, oh escandalosos e ignaros, que he encontrado el mismo verso libre de ‘Los burritos’ y de otros poemas de Lugones, en un entremés del siglo XVII atribuido a nuestro Tirso de Molina...” (232)<sup>85</sup>. Tal razonamiento también se encuentra en las siguientes líneas del mismo año a propósito de Amado Nervo: “Esto es delicioso, sencillo y fino. No puede haber expresión más transparente y simple. De más decir que al autor de tales versos se le señala y clasifica entre los llamados modernistas” (1950b, 594) (“Los diplomáticos poetas. Amado Nervo”, *La Nación*, 14-VIII-1909).

De todos modos, todo lo anterior es cuestión de la terminología. Su expectativa por el desarrollo del nuevo arte es constante. A la identidad americana que sustentaba tal expectativa en él, se suma la identidad panhispánica, sin que se extingue su especial preocupación por el arte americano, como consecuencia de una inminente crisis de los países hispanos ante el expansionismo estadounidense<sup>86</sup>. La parte introductoria del ensayo sobre la literatura dominicana escrita en 1907 probablemente es la mejor exposición en su etapa europea, de su visión acerca de la situación del nuevo arte en el mundo hispánico.

Existe una literatura en los momentos actuales que presenta un carácter inconfundible en su variedad: la literatura en que expresan su alma, sus voliciones y sus ensueños la Joven España y la Joven América española. Las nuevas ideas han unido en una misma senda a los distintos buscadores de belleza; mas en tal unión no pierde nada el impulso del individuo ni la influencia de la tierra, sin contar, por supuesto, en este caso a los natos desarraigados en el espacio y en el tiempo. Una de las ventajas que han tenido nuestras dos últimas generaciones es la de la comunicación y mutuo conocimiento. Si aún algo queda que desear, ya no sucede

---

<sup>85</sup> Es un comentario sobre los juicios de Unamuno que se encuentran en su prólogo a *Alma. Museo. Los cantares* (1907) de Manuel Machado. Unamuno dice que Manuel Machado es “clásico en el más estricto sentido” (Unamuno 1907, X), y agrega que “esto de clásico hará fruncir el entrecejo á no pocos de éstos que han tomado en serio, ya sea en pro, ya sea en contra, el mote ese de modernista” (XI).

<sup>86</sup> En “El triunfo del Calibán” (*El Tiempo*, 20-V-1898), Darío decía: “De tal manera la raza nuestra debiera unirse, como se une en alma y corazón, en instantes atribulados; somos la raza sentimental, pero hemos sido también dueños de la fuerza: el sol no nos ha abandonado y el renacimiento es propicio de nuestro árbol secular” (1938, 162).

como antaño, que se ignoren, de nación a nación, los seguidores de una misma orientación filosófica o estética, los correligionarios de un mismo culto de arte. (1950a, 504) (“Literatura dominicana. Arte y revoluciones”, *La Nación*, 29-XI-1907)

El nuevo arte es, para Darío, la persecución de la *modernidad*, concepto basado en un historicismo que intenta dar alcance al presente, vivir cada instante un nuevo momento y recrear en sí mismo todo objeto, ya sea antiguo o contemporáneo, distante o próximo. Por eso, lo *moderno* es la cualidad artística que él siempre admira hasta sus últimos años<sup>87</sup>. Y al mismo tiempo,

---

<sup>87</sup> “[En la Rambla] triunfa un viento moderno que trae algo del porvenir” (1998, 80) (“En Barcelona”, *La Nación*, 30-I-1899); “El interplanetarismo que ha dado ya asunto para no parca colección de poemas y novelas, — citaremos solamente *La guerra de los mundos* de [H. G.] Wells, por más moderna — hace reír á la *gente seria*; pero tranquilizaos, la *gente seria* no está constituida generalmente por sabios” (2006, 81-82) (“París. Hombres, hechos e ideas”, *La Nación*, 29-VI-1901); “Si el autor [el escultor argentino Rogelio Yrurtia], con un amor pagano, ha modelado las formas, y con un cuidado antiguo ha tratado la *drapérie*, es modernísimo en la expresión y en la comprensión del sujeto” (1950a, 359) (“Yrurtia”, *La Nación*, 16-IV-1903); “Y natural es que sea una norteamericana [la bailarina Isadora Duncan] la que realice el prodigio, porque si hay un país en donde el cultivo del cuerpo y de la eurytmia humana hace modernos los días pindáricos, ese país es el gran país de los Estados Unidos” (1950a, 373) (“Miss Isadora Duncan”, *La Nación*, 13-VIII-1903); “Bellamente, noblemente, gallardamente, expresa el poeta [Manuel Serafín Pichardo] sus pensares y sentires en ritmos varios, y en veces veréis en él reminiscencias clásicas, en veces, sobre el modo moderno, escucharéis muy sutiles melodías, rapsodias, elegantes y tal cual sonata sentimental chopinizada a la luz de la bella luna de su patria” (1950a, 611) (“Los poetas de Cuba. Una coronación”, *La Nación*, 19-XI-1907); “De pura cepa clásica, este asturiano [Ramón Pérez de Ayala] es uno de los modernos más modernos” (1968, 155) (“Un homenaje a Mistral”, *La Nación*, 19-X-1909); “Con una notable cultura, frecuente en la ‘élite’ barcelonesa, arcaizando a las veces [Eduardo Marquina] ha hecho cosa nueva. Moderno, se ha nutrido de clásicos. Ha tomado de la indispensable Francia lo preciso y luego ha hecho hacer a sus musas españolas, después de Garcilaso, el viaje a Italia. Ha visitado los parnasos de todas partes y ha realizado al retorno, felices aplicaciones. [...] Ha sufrido todas las fiebres intelectuales de los últimos años [...]” (2006, 215) (“Marquina y su obra”, *La Nación*, 13-II-1910); “En otros poemas suyos [de Domingo Estrada] se ve siempre que poseía una cultura clásica y moderna, en un espíritu muy 1830” (2006, 298) (“Letras centro-americanas. Domingo Estrada”, *La Nación*, 4-IX-1910); “De lo moderno, ha sido éste [Julián del Casal] el primer lírico que ha tenido Cuba. De todos los tiempos su primer espíritu artístico” (1968, 167) (“Films habaneros”, *La Nación*, 1-I-1911); “En su obra pasada prevalecen, junto con un inesperado sentimentalismo que se diría romántico, mucha modernidad, la eurytmia, las elegancias femeninas, la danza, los personajes de la ‘comedia’ italiana, la anécdota maliciosa, la conversación con sus amigos célebres, la ironía, el halago, la perversidad, el goce, [...]” (1950b, 995-996) (“Cabezas. Enrique Gómez Carrillo”, *Mundial Magazine*, VI-1912); “Y es lo cierto que de su incursión [de Ángel Zárraga] por el espíritu del arte moderno han resultado obras que tienen una característica, un sello personal inconfundible en figuras magistrales” (1950b, 1009) (“Cabezas. Ángel Zárraga”, *Mundial Magazine*, XI-1912); “[Martí en prosa] Usando casi siempre de una sintaxis arcaica, a punto de que se pensaría ya en Saavedra Fajardo, ya en Santa Teresa, ponía en la forma anticuada un brío y una fantasía llenos de ideas y conocimientos universales, y así resulta moderno y actual como pocos” (1955, 931) (“José Martí, poeta. I”, *La Nación*, 29-V-1913); “La siguiente parte del volumen, ‘Recreaciones arqueológicas’, indica por su título el contenido. Son ecos y manera de épocas pasadas, y una demostración, para los

según su visión, el nuevo arte representa el incesante anhelo a lo ideal y desafío para aproximarse a ello dentro de tal tiempo histórico, a través de los intentos subjetivos e individuales de cada artista. Ese anhelo une a los distintos buscadores de la Belleza, y “en tal unión no pierde nada el impulso del individuo ni la influencia de la tierra, sin contar, por supuesto, en este caso a los natos desarraigados en el espacio y en el tiempo”. Después observaremos que Darío, aún en sus años europeos, ve la mejor culminación de esa persecución artística en la estética del simbolismo, disipado como agrupación a finales del siglo XIX y reemplazado poco a poco por las propuestas de las vanguardias.

#### 2.4.2. Cuestiones de métrica

Aunque Darío no ofrece una teoría general de las técnicas de la innovación métrica ni siquiera en Europa, indicaremos a continuación algunas peculiaridades que se observan en su forma de tratar el asunto, así como hemos procedido en el capítulo anterior. Primero, llama la atención su mención a la cuestión métrica, ubicada en el contexto de la actualidad literaria de España, en el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza* (1905) y “Dilucidaciones” (1907). En el “Prefacio”, critica la tendencia de la poesía española, intolerante por lo general ante las innovaciones métricas, sobre

---

desconcertados y engañados contrarios, de que para realizar la obra de reforma y de modernidad que emprendiera he necesitado anteriores estudios de clásicos y primitivos” (1950a, 212) (“Prosas profanas”, *La Nación*, 1-VII-1913); “Al escribir ‘Cantos de vida y esperanza’, yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra ya completa, ya fragmentaria, de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riqueza de expresión y de gracia que en vano se buscarán en harto celebrados autores de siglos más cercanos. A todo esto agregad un espíritu de modernidad con el cual me compenetraba en mis incursiones poliglóticas y cosmopolitas” (1950a, 215) (“Cantos de vida y esperanza”, *La Nación*, 18-VII-1913); “[A]l publicar recientemente su poema *El diamante azul* [...], se ha visto que se trata de un verdadero lírico, conocedor de nuestro Parnaso y de los grandes poetas ingleses, y cuya factura de corte clásico no le impide vuelos muy modernos. Pegaso y aeroplano” (1950b, 1013-1014) (“Cabezas. Alberto del Solar”, *Mundial Magazine*, VIII-1913); “los personajes benaventinos [...] son de la legítima descendencia clásica; y sus diálogos [...] no son sino los antiguos discreteos de Calderón o Lope, modernizados” (1950b, 960) (“Jacinto Benavente”, *Mundial Magazine*, II-1914); “Cierto, su cultura helénica y latina [de Carlos Guido y Spano] le da la elegancia del rimero y del vocabulario, mas aun cuando labre vasos de marfil o de oro con aspectos de antiguos carquesios a tazas, el licor es moderno y la inspiración que produce es muy de su época” (2003, 333) (“Carlos Guido y Spano”, *La Nación*, 30-XI-1914).

todo hacia la composición poética sin sujeción a regularidad silábica o a rima:

Aunque respecto a técnica tuviese demasiado que decir en el país en donde la expresión poética está anquilosada a punto de que la momificación del ritmo ha llegado a ser un artículo de fe, no haré sino una corta advertencia. En todos los países cultos de Europa se ha usado del exámetro absolutamente clásico sin que la mayoría letrada y sobre todo la minoría leída se asustasen de semejante manera de cantar. En Italia ha mucho tiempo, sin citar antiguos, que Carducci ha autorizado los exámetros; en inglés, no me atrevería casi a indicar, por respeto a la cultura de mis lectores, que la *Evangelina* de Longfellow está en los mismos versos en que Horacio dijo sus mejores pensamientos. En cuanto al verso libre moderno... ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico? (2010, 333-334)

En estas líneas Darío se vale de exageraciones para transmitir su descontento con mayor eficacia. El pasaje sobre los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas es una pura ironía, pues la estética de los versos mencionados es opuesta a las de los llamados modernistas, es decir, tradicionalistas en el sentido de que respetan —no recrean— la tradición como norma. A propósito de su comentario sobre los hexámetros, Arturo Marasso (1973, 183-184) y Alberto Acereda (1993, 82-83) señalan la “injusticia” (Marasso 1973, 183) de Darío, que se expresa como si no existieran los antecedentes de Sinibaldo de Mas, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Manuel Esteban de Villegas y el estudio de Leandro Fernández Moratín al respecto. Pero las palabras darianas se pueden entender como una retórica, más que un error o descuido, para reprochar a los que aún “se asustan” de la introducción de los hexámetros tras tantos antecedentes españoles e intentos extranjeros<sup>88</sup>. También se nota que trata el asunto con menos rodeos que en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, indicando como ejemplo dos formas de innovación. No obstante, en “Dilucidaciones”, otra vez se abstiene de discurrir sobre el empleo de formas métricas concretas y, en cambio,

---

<sup>88</sup> Recordemos que en el artículo “Narciso Tondreau. Prólogo al libro *Asonantes*” (1889) del que hemos tratado en el capítulo III, la sección 3, Darío hablaba de las tentativas de la introducción de los hexámetros en castellano.

enfatisa la ausencia de las reglas en el arte:

No es, como lo sospechan algunos profesores ó cronistas, la importación de otra retórica, de otro *poncif*, con nuevos preceptos, con nuevo encasillado, con nuevos códigos. Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas.

El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y juntos perpetúan la anquilosis, la inmovilidad. (1907, XV-XVI)

Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto á imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos. (XXIII)

En sus textos europeos sigue observándose su atención al versolibrismo. Su insatisfacción con la tendencia general de la poesía española al respecto se manifiesta tanto en su prólogo como en sus crónicas, como vemos en el siguiente párrafo: “El verso libre en España no ha llegado a la licencia de ciertos versolibristas franceses, con todo y haber escrito Manuel Machado versos libérrimos” (1950a, 418) (“Los nuevos poetas de España”, 1905). Sin embargo, debemos recordar que, como ha demostrado Acereda (1993, 88), no existe poema dariano escrito en verso libre, si se entiende como verso con total libertad, compuesto sin sujeción a rima ni a ritmo preestablecido. Sus versos, aunque contribuyesen a flexibilizar la versificación, deben su principio a la tradición poética española del clásico verso blanco o suelto, así como de la transposición del hexámetro latino al castellano. Y en cuanto a su actitud expresada en sus ensayos, se puede decir que es neutra, es decir, el poeta ni elogia el verso libre abiertamente ni lo critica, al igual que en su etapa argentina<sup>89</sup>. Por ejemplo, se advierte cierta cautela en su comentario sobre la representación del drama *Le roi Candaule* de André Gide escrito en verso libre: “La pieza, bella sin duda alguna en su concepción, y simbolista a pesar de los contrarios deseos del autor, está escrita en verso libre, en este verso libre francés, del cual quiere hacer cada cual lo que se le antoja. La fábula es de un

---

<sup>89</sup> Véase el capítulo IV, 2.4.5.

hermoso idealismo y de alta nobleza mental” (1977, 106) (“París. Hombres, hechos e ideas”, *La Nación*, 17-VI-1901). Esta posición la confirma lo que el poeta expresa en una crónica sobre el Congrès des Poètes que se celebró en mayo de 1901 en París<sup>90</sup> (“París. Hombres, hechos e ideas”, *La Nación*, 30-VI-1901). En el congreso, se iba a tratar la cuestión del verso libre, pero “[e]l exceso de libertad en la asistencia, hizo que todo concluyese [...] con gritos y escándalo” (2006, 85). Ante este suceso, Darío comenta que el congreso de poetas es un absurdo, pues los poetas son diversos e individuales, así como los versos: “Los versos son tan diferentes como los hombres. Hay versos libres deliciosos y versos normales detestables” (88). Es decir, parece apreciar el logro del verso libre, pero tampoco lo valora solo por su novedad. Este juicio supuestamente se mantiene hasta los años posteriores, porque en 1911, cita las siguientes palabras de Jean Moréas, evidentemente con simpatía:

Moréas decía del verso libre: “Yo solamente los he producido buenos. Y eso no tiene nada de extraño; se dice que es el verso libre el que mejor reproduce el movimiento del alma; para servirse, pues, de ellos, es necesario haber nacido con la Acrópolis en los ojos, porque solo ella sabe y puede imprimir al alma un movimiento cierto, seguro. (2011a, 381) (“Films de París”, *La Nación*, 4-III-1911)

Por ello, reconoce el éxito de algunos intentos, tales como la traducción de la poesía de Blanco Fombona al francés: “M. [Frédéric] Raisin se sujeta cuanto puede a los metros originales, y en ocasiones recurre con felicidad al empleo del verso libre” (2011a, 386) (“Letras venezolanas. Blanco-Fombona”. *La Nación*, 7-III-1911). Y elogia las primeras tentativas: “Un Benjamín de la tribu [el grupo del Ateneo de Buenos Aires], Carlos Alberto Becú, publicó una *plaque* donde por primera vez aparecían en castellano versos libres a la manera francesa, pues los versos libres de Jaimes Freyre eran combinaciones de versos normales castellanos” (1950a, 128) (“La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”, *Caras y caretas*, 21-IX-1912). Pero para él, siempre y cuando

---

<sup>90</sup> Se trata del Congrès des Poètes que se realizó el 27 de mayo de 1901. Según Schmigalle, estaba dirigido en contra de la influencia de los simbolistas.

el autor sea consciente del componente de su técnica, la novedad métrica no es un elemento indispensable de la poesía, como se ve en su juicio de la técnica del poeta catalán Eduardo Marquina:

Diré de su técnica. Dejo advertido que es buen conocedor de literaturas y poéticas extranjeras. Como Carducci ha aplicado al castellano metros latinos. Ha hecho uso, sin abusar como es hoy corriente en España y América, del alejandrino flexibilizado. Ha sacado muchísimo provecho del endecasílabo en todas sus formas, comprendida la del final agudo a la italiana. Ha tocado con precaución el verso libre, y ha introducido en algunas estrofas la música de ciertas canciones de elemento popular. Por lo general no se ha apartado de los cánones ortodoxos. [...] Es, por todos sus aspectos, un poeta. Sabio, hábil ejecutante, profundo, misterioso, clamoroso, enfático, sencillo, confidencial con las flores, con las piedras, con los astros, un Poeta. (2011a, 220) (“Eduardo Marquina”, *La Nación*, 13-II-1910)

Otro aspecto de interés será la propia exégesis de sus intenciones en sus obras del pasado, asunto métrico inclusive, en los ensayos “Prosas profanas” (*La Nación*, 1-VII-1913), “Azul...” (*La Nación*, 6-VII-1913) y “Cantos de vida y esperanza” (*La Nación*, 18-VII-1913)<sup>91</sup>, cuya franqueza antes hubiera sido imposible precisamente por lo influyentes que fueron las palabras del líder de la Joven América<sup>92</sup>. Esto indica su autoridad establecida y la divulgación de las tentativas

<sup>91</sup> Fueron originalmente las conferencias que Darío leyó durante su permanencia en Uruguay de junio a agosto de 1912 en el viaje de *Mundial* (E. Torres 2010, 732).

<sup>92</sup> En “Azul...” dice: “En los versos seguía el mismo método que en la prosa: la aplicación de ciertas ventajas verbales de otras lenguas, en este caso principalmente del francés, al castellano. Abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuetudinarios; atención a la melodía interior, que contribuye al éxito de la expresión rítmica; novedad en los adjetivos; estudio y fijeza del significado etimológico de cada vocablo; aplicación de la erudición oportuna, aristocracia léxica” (1950a, 201). En “Prosas profanas”: “En ‘Divagación’ [...] flexibilicé hasta donde pude el endecasílabo” (207-208); “En ‘Heraldos’ demuestro la teoría de la melodía interior. Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de las sílabas, el sonido y color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, el tributo y la correspondencia” (209); “[‘Recreaciones arqueológicas’] Son ecos y manera de épocas pasadas, y una demostración, para los desconcertados y engañados contrarios, de que para realizar la obra de reforma y de modernidad que emprendiera he necesitado anteriores estudios de clásicos y primitivos. Así, en ‘Friso’ recurro al elegante verso libre, cuya última realización plausible en España es la célebre ‘Epístola a Horacio’, de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. [...] Lo propio en ‘Palimpsesto’, en donde el ritmo se acerca a la repercusión de los números latinos” (212); “Decires, leyes y canciones’ renuevan antiguas formas poéticas [sic] y estróficas, y así expreso amores nuevos con versos compuestos y arreglados a la manera de Johan de Duenyas, de Johan de Torres, de Valtierra, de Santa Fe, con inusitados y



planteadas, pero refleja, al mismo tiempo, las transiciones de la estética de la época: es decir que sus desafíos ya no constituyen una sorpresa para sus contemporáneos.

## 2.5. Transiciones estéticas, desde el Fin de siglo hasta las vanguardias

### 2.5.1. La estética del Fin de siglo, el simbolismo y el Arte: “Al Dr. Max Nordau” (1903)

Mientras que Darío apenas mencionaba el nombre del simbolismo en sus textos bonaerenses con el fin de que los nuevos intentos americanos no se consideraran como una mera copia del mismo<sup>93</sup>, desde el año 1901 en adelante, no vacila en designar con ese término la estética del fin de siglo. En 1905 reconoce que el simbolismo fue la base decisiva de su proyecto de modernización estética en América:

En mi “España contemporánea” he hablado del movimiento mental que por la influencia del simbolismo francés transformó las letras hispanoamericanas. (1950a, 413) (“Los nuevos poetas de España”)

[T]odo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América ese movimiento y por ello y por mis versos de entonces, fue atacado y calificado con la inevitable palabra “decadente...” (2015, 51) (Prólogo a la segunda edición de *Los Raros*).

¿Por qué tal franqueza? En nuestra opinión, es precisamente por la disipación del cenáculo

---

sugerentes escogimiento [sic] verbales y rítmicas combinaciones que dan un gracioso y eufónico resultado, y con el aditamento de finadas y tornadas” (212). Y en “Cantos de vida y esperanza”: “[En ‘Salutación del optimista’] Elegí el hexámetro por ser de tradición grecolatina y porque yo creo, después de haber estudiado el asunto, que en nuestro idioma, ‘malgré’ la opinión de tantos catedráticos, hay sílabas largas y breves, y que lo que ha faltado es un análisis más hondo y musical de nuestra prosodia. Un buen lector hace advertir en seguida los correspondientes valores, y lo que han hecho Voss y otros en alemán, Longfellow y tanto en inglés, Carducci, D’Annunzio y otros en Italia, Villegas, el P. Martín y Eusebio Caro, el colombiano, y todos los que cita Eugenio Mele en su trabajo sobre la ‘Poesía bárbara en España’, bien podíamos continuarlo otros, aristocratizando así nuevos pensares. Y bella y prácticamente lo ha demostrado después un poeta del valer de Marquina” (216); “Flexibilizado nuestro alejandrino con la aplicación de los aportes que al francés trajeran Hugo, Banville, y luego Verlaine y los simbolistas, su cultivo se propagó, quizá en demasía, en España y América” (216-217).

<sup>93</sup> Véase el capítulo IV, 2.6.2.

simbolista de París. Los historiadores de la literatura francesa han delimitado la periodización del simbolismo en Francia aproximadamente entre 1880 y 1900, según observa el académico francés Robert Jouanny (1984, 67), aunque su influencia internacional se extendió hasta la década de 1920 (Balakian 1969, 193). Jouanny atribuye el final del grupo parisino a los siguientes tres motivos: la evolución individualista de sus miembros, el fallecimiento de sus principales personajes y el alejamiento de los artistas del grupo causado por razones estéticas, políticas y espirituales<sup>94</sup> (1984, 72-73). El declive del simbolismo en París es captado por Darío ya en 1901. En “El arte en silencio” (*La Nación*, 3-VI-1901), su reseña de *L’Art en silence* (1901) de Camille Mauclair<sup>95</sup>, dedica un párrafo a la parte del libro titulada “Le crépuscule des techniques”, una retrospectiva de la evolución del simbolismo en Francia como sucesos ya concluidos en el pasado. Mauclair explicaba cómo ocurrió la “disociación” de ese movimiento:

On peut considérer leur mouvement comme terminé de lui-même. Les hommes qui le composaient sont devenus des personnalités responsables d’elles seules. Leurs idées même les ont conduits à la dissociation. Leur collectivité est détruite. Il n’y a plus que des écrivains occupés chacun d’une conception différente, des tempéraments. C’est tout ce qui demeure de l’agglomération de 1880. [...] M. Adam, M. Barrès, M. Louys, M. de Régnier, M. Vielé-Griffin, M. Gide, M. de Gourmont, M. Schwob, ont leur public, leur influence, leur mérites personnels, et aucun d’eux ne parle plus de symbolisme. Ce mot n’a été qu’un ralliement passager, l’appellation d’une certaine méthode d’esprit. Seuls, des livres restent, appréciables en eux-mêmes. (1901, 199)

---

<sup>94</sup> “Asking no more of the movement henceforth than the justification of their personal preferences, in the last years of the century, writers found themselves paying attention to the varied conceptions of art and thought. [...] / Another feature of these three years was the disappearance of the leading actors, all at about the same time, as if to make room for an *esprit nouveau*; Verlaine died in 1896, and Mallarmé, who might have slowed up the necessary evolution, in 1898. A large number of *seconds rôles* were also removed: by death (Rodenbach in 1898, Samain, Signoret in 1900); by solitude or voluntary estrangement (Moréas, Gourmont, Jammes, Kahn, Saint-Pol-Roux); or by interests, political (the Dreyfus Affair), spiritual or merely wordly (Dujardin, Fénéon, Retté, Wyzewa, Barrès, Régnier, and so on). Others again, like Valéry, chose silence. Roundabout 1900, the field was more or less clear. There was nothing to indicate the future impact of the works Claudel, Péguy, Jarry, Proust, Gide, and then Apollinaire brought out or were preparing, yet in varying degrees and by divergent paths, all derived from Symbolism, illustrating it, at a distance, in different keys”. (Jouanny 1984, 72-73)

<sup>95</sup> Huelga decir que este artículo se recopiló en la segunda edición de *Los Raros*.

Darío solo ofrece un escueto resumen de esta parte del libro de Mauclair, sin entrar en el tema que acabamos de citar: “Es la historia del simbolismo, escrita con toda sinceridad y con toda verdad; y de ella se desprenden utilísimas lecciones, enseñanzas cuyo provecho es inmediato” (2015, 417). Pero desde el mismo año, empiezan a notarse en los textos darianos las miradas retrospectivas hacia el simbolismo: “El simbolismo y las nuevas tendencias hacían con el Parnaso y su Júpiter-Hugo, lo que los románticos hicieron en su tiempo con los clásicos. Chaleco rojo; ideas rojas” (1977, 117) (“El dios Hugo y la América Latina”, *La Nación*, 27-XII-1901)<sup>96</sup>. Al año siguiente, observa más francamente:

El decadentismo desapareció con señaladas individualidades: el simbolismo dejó de ser una escuela para dejar en la obra personal de sus principales sostenedores la verificación del triunfo de una tendencia, de la victoria de una lucha mental que ha influido en todas partes en las creaciones del espíritu y en el arte de exteriorizar las ideas. Y pasó el tiempo en que se hablaba de esta publicación [*Revue de Deux Mondes*] como de una de las tantas tentativas de los “nuevos”, de los “jóvenes”; los nuevos de ayer son hoy casi viejos; los jóvenes, reconocidos maestros. Desapareció Verlaine, desaparecieron Mallarmé y Villiers de l’Isle Adam, dejando en la historia de las letras francesas el resplandor de su luz indiscutible. (1950a, 342-343) (“La prensa parisiense. II”, *La Nación*, 20-X-1902)

La perspectiva sobre el simbolismo como un movimiento del pasado permite a Darío hablar del mismo sin preocuparse de que su texto dé directrices que estorben un libre desarrollo de estéticas individuales.

En 1903 expone su visión general sobre el legado del simbolismo en “Al Dr. Max Nordau” (*La Nación*, 14-V-1903), en respuesta al artículo del crítico húngaro, “Lo que se gana con tener razón”, publicado en el suplemento de *La Nación* el 5 de mayo de 1903. El argumento dariano no solo se desarrolla en torno al simbolismo, sino que le da un valor dentro de su concepción de lo que es el

---

<sup>96</sup> Théophile Gautier acudió al estreno de *Hernani* de Hugo ataviado de chaleco rojo, que se convirtió en el símbolo de la rebeldía romántica francesa.

Arte en mayúscula, y por eso, es un texto inolvidable para un examen de su visión estética. No hemos podido consultar el mencionado artículo de Nordau por escasa conservación de los suplementos de *La Nación* en los archivos, pero el fragmento citado en el encabezamiento del artículo de Darío indica que el crítico húngaro declaró la definitiva nulidad del simbolismo por medio de la transcripción de un texto de Maurice Le Blond:

“¡Oh cuán lejano nos parece todo eso, por cercano que esté de nosotros! Stéphane Mallarmé descansa ahora en un olvido más impenetrable que su frase; hemos ahuyentado de nuestros espíritus todos esos fantasmas. El simbolismo, es un hecho perfectamente incontestable, ya no existe para nosotros. Definitivamente, hemos extirpado el virus”.

¿Qué le parece á Vd. esto, estimado Rubén Darío? (Darío 2006, 242)

Antes de dar detalles de la opinión de Darío, conviene notar las tramas intertextuales que rodean su artículo. La fuente del texto de Le Blond incluido en la cita anterior, “Les Doctrines de la Jeunesse” (*L’Aurore*, 26-XII-1902), forma parte de una serie de revisiones de la época simbolista y de la vigencia del simbolismo desarrolladas en la prensa francesa en esos años. Darío menciona varios textos ensayísticos de referencia en “Al Dr. Max Nordau”: *Symbolistes et décadents* (1902), por Gustave Kahn; “Épilogues. La question du symbolisme” (*Mercure de France*, I-1902), por Rémy de Gourmont; “Critique des Poèmes. Symbolistes, Humanistes, Naturistes y Somptuaires” (*La Plume*, 15-I-1903), por Stuart Merrill; y André Beaunier, “La Poésie aujourd’hui” (*Le Figaro*, 28-XII-1902). Todos estos ensayos reconocen en cierto modo una constante validez del valor estético simbolista. Beaunier afirma: “En vérité, le Symbolisme n’est pas mort, et il y aurait de la précipitation désinvolte à vouloir célébrer tout de suite sa pompe funèbre” (1902, pág. 1, col. 1). Así, ellos conforman una oposición contra la condena a muerte del simbolismo alegada por parte de los fundadores de otros *ismos*, como el “naturisme” de Maurice Le Blond y Saint-Georges de Bouhélier, y el “humanisme” de Fernand Gregh —estos tres nombres también aparecen citados en el artículo de Darío—.

Darío ve la mayor herencia del simbolismo en la expansión del individualismo estético: “En verdad, si algo grande, alto y provechoso trajo el simbolismo, fué la libertad, la independencia mental, el florecimiento de energías individuales” (2006, 248). Lamenta los estereotipos corrientes —las tortugas gamadas que apreció Des Esseintes, el ajenjo de Verlaine, el soneto de las vocales de Rimbaud, los sonetos sin puntuación de Mallarmé (249)—, pues “[e]l simbolismo, como el clasicismo, como el romanticismo, como el mismo Parnaso, tuvo sus grotescos y sus originales” (249). Fijémonos en que el poeta enumera de este modo las corrientes estéticas de diversas épocas, todas en el mismo plano. Para él, solamente el Arte, que es único y absoluto, es lo que perdura en la eternidad. Todas las corrientes son una manifestación del Arte, que nunca puede representarse en una única forma definitiva:

Por mi parte, nunca creí que el simbolismo pretendiese ser la definitiva victoria de la idea, el triunfo absoluto del Arte; no juzgo que este ó aquel sistema, esta ó aquella forma de pensar, de ayer, de hoy, ó de mañana, arranque el eureka de la perfección absoluta. Eso sería negar el progreso humano. (246-247)

Dentro de tal visión histórica, se destaca la ambivalencia entre lo efímera y lo eterna que es, al mismo tiempo, la obra artística. Efímera, en el sentido de que ninguna expresión artística representa el Arte en su totalidad. Eterna, porque aun así, contiene en sí misma un destello del Arte. La forma del arte está predestinada a las transiciones y defunciones, así como lo es la existencia humana, pero esas transiciones reflejan la constante ansia de la colectividad humana para una mejor aproximación al Arte —esa ansia también puede llamarse deseo de lo moderno, o anhelo idealista—. Por ello, los nombres de Verlaine y Mallarmé se rememorarán para siempre como mejores emprendedores del desafío transitorio pero incesante:

Si el simbolismo, repito, ha desaparecido en cuanto agrupación intelectual, los maestros que á su brillo surgieron, no yacen, como cree M. Le Blond y parece creer el Dr. Max Nordau, en un olvido impenetrable. La poesía del fin del siglo XIX está representada en la eternidad del

Arte por el triste Lelian y el heroico y misterioso autor del “Après midi d’un Faune”. Sin los cañonazos de Hugo el dios, con dos flautas de Pan, con dos siringas, conquistaron el joven corazón del mundo. Llegaron á tiempo. Fueron de su época, de su instante. ¿Quiere esto decir que más allá de ellos no hay nada? No, ellos señalaron un camino, llenaron una vida. El Arte es largo, la vida es breve. Y el hombre sigue en su ascensión infinita. (251)

Aunque el simbolismo no sea la forma perfecta y definitiva del Arte, para Darío, su evolución ha diseminado, mejor que ninguna otra estética, un camino para la perfección artística, no solo en Francia, sino “en todas partes” (251) del mundo. Al concluir el artículo, expone su convicción de que el simbolismo, culminación del idealismo artístico, trascenderá los tiempos, mientras la aspiración humana a lo ideal no perezca:

Ese movimiento trajo, entre otras cosas, el amor de la reflexión, la guerra á los prejuicios; nuevas especulaciones filosóficas, apego á la erudición intelectual, y á la alta crítica científica; ritmos nuevos, y hallazgos de manifestación verbal; odio á la vulgaridad, desdén de los inútiles análisis y tendencia á las síntesis; resurrección de clásicos mal estudiados ú olvidados; vistas simpáticas á las literaturas extranjeras, é importación de nuevas tendencias, como las de los grandes pensadores rusos y escandinavos. [...]

No sabe el cúmulo de esfuerzos, la lucha, la transcendencia de esa renovación en las ideas y en las letras y artes del pasado siglo. Más tarde, todo eso se tomará en cuenta. Se verá que jamás el ideal tuvo más admirables servidores, ese ideal, que el Dr. Nordau reconoce indeleble en el alma de cada hombre: el tipo lejano, según el cual la Humanidad se desenvuelve y se perfecciona. (252-253)

Darío nunca se expone tan extensamente, después de “Al Dr. Max Nordau”, a propósito de la estética del *Fin de siècle*, pero sus apreciaciones hacia ella permanecen vivas. En nuestro siguiente apartado sobre su forma de mirar las vanguardias, veremos que Darío les sigue aplicando el mismo criterio estético que cultivó en el ambiente decimonónico y, por ello, se niega a colocarles dentro del inventario del Arte.

### 2.5.2. Los límites de la estética dariana ante las vanguardias: “Marinetti y el futurismo” (1909)

En primavera de 1906, Darío visita el salón de la Société des Artistes Indépendants. Los principales expositores fueron Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck y otros artistas de *Les Fauves*<sup>97</sup>. El poeta, horrorizado, critica con dureza su tendencia general y ni les nombra en su crónica-informe (“‘Articles’ de París”, *La Nación*, 25-V-1906). Para él, sus obras son “las efusiones gráficas de niños de cuatro años, poseedores de una caja de colores y un hisopo” (2006, 514), y “se ven sin concluir: esbozos, proyectos, apuntes, manchas, cuatro rayas, dos brochazos” (516-517). Para marcar un contraste que recalca tal impresión, nombra a los llamados simbolistas e impresionistas del pasado, que para él fueron las mejores manifestaciones del Arte:

Los innovadores de ayer se llamaban Rops, Redon, Gauguin, y los tres ó cuatro grandes impresionistas. Los que hoy como tales se instalan son desmañados ó risibles imitadores, ó simplemente chiflados. Y no vale lo de ‘yo miro así’, ni lo de la estética de los vapos [sic]. [...] Sí, hay mucho loco en la suma de estos pintores. [...]

[...]

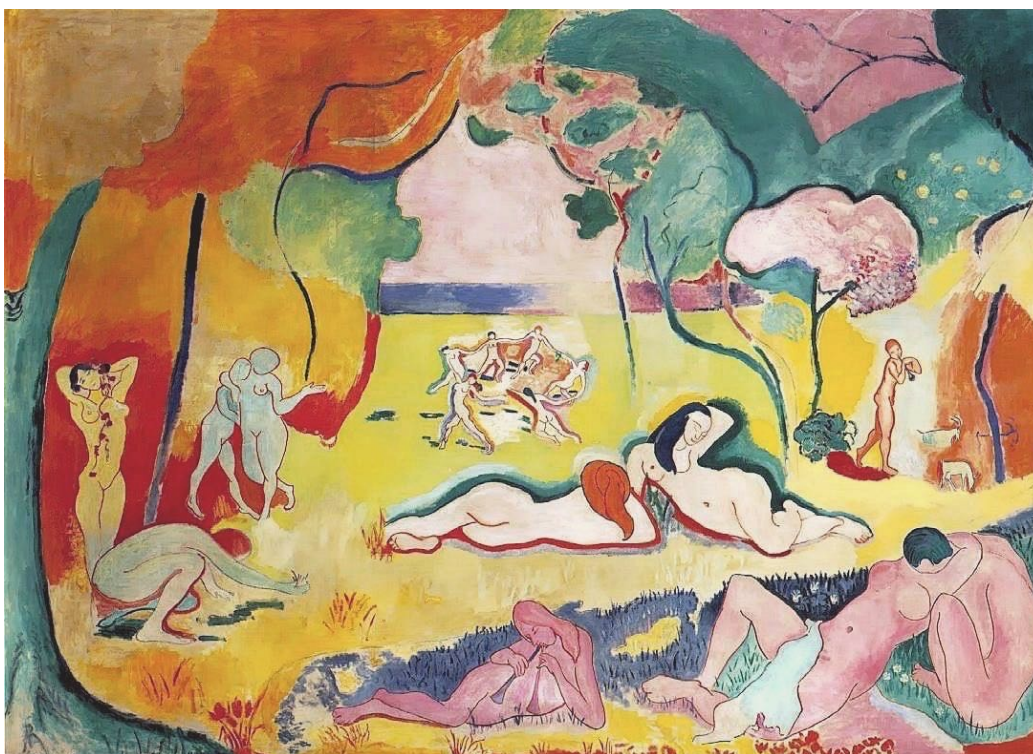
El corolario de todo eso es que en el caso presente bien puede afirmarse que cualquier tiempo pasado fué mejor. La época simbolista, las luchas idealistas de ayer no más, tuvieron manifestaciones de esfuerzo, de entusiasmo y de inequívoca pasión de arte, tan solamente comparables á las de los buenos tiempos del romanticismo. Lo que hoy se nota principalmente es que no hay un ideal seguro ni una decoración sincera. Como en las letras, como en la ciencia, como en la política, la ola del arribismo de cualquier manera lo invade todo. Y como haya público que pague y aliente una feria de despropósitos, tened por seguro que, como han pasado ya veintidós, serán interminables y cada día más numerosas las exposiciones de semejantes casos de teratología pictórica. (514-517)<sup>98</sup>

Los textos europeos de Darío revelan, de algún modo, su incapacidad de comprender los nuevos intentos artísticos del siglo XX que conocemos como las vanguardias. En 1911, manifiesta su

---

<sup>97</sup> “Nineteen hundred and six was a triumphant year for the Fauves. The movement reached its climax at the Salon des Indépendants, where Matisse, as before, dominated the exhibition. He exhibited only one painting, *Joie de Vivre*, which goes far beyond his work of 1905” (Whitfield 2003, 22-23). El Salón se celebró del 20 de marzo al 30 de abril de 1906.

<sup>98</sup> La palabra “vapors” puede ser una errata por “vagos”.



Henri Matisse, « Le Bonheur de vivre » (La Joie de vivre), 1905-1906  
Óleo sobre tela, 176.5 x 240.7 cm, Barnes Foundation, Filadelfia !

repulsa al cubismo, al lado de su elogio al pintor mexicano Zárraga:

Es la sensación de un vaso de agua fresca, o de vino amable, después de haberse quemado el paladar con capsicums y mostazas, rabiosos rakis, cañas y tafias. Y no me refiero únicamente al horror del viaje y a la obscenidad cubista. Lo mejor, sí, lo mejor de todo lo expuesto en el Gran Palais, es lo que un hispanoamericano expone, [...]. (1977, 247) (“Artistas de nuestra América. Ángel Zárraga”, *La Nación*, 26-XI-1911).

¿Dónde están las fronteras de su idea estética ante las vanguardias? De los dos ejemplos anteriores se supone que una radica en el problema del modo de representación, más visible en la pintura que en las letras. Pese a su idealismo y sus reflexiones sobre la representabilidad del mundo<sup>99</sup>, Darío no admitió una radical desviación de la representación mimética en el arte. Si, como comenta Claude Abastado, el simbolismo fue el último avatar de la mimesis (1984, 88), la

---

<sup>99</sup> Véase el capítulo IV, 2.5.



sensibilidad estética del poeta permaneció ahí, aún en el siglo XX: no apuntaba a una abstracción autónoma, sino a una materialización de lo inmaterial en un modo mimético.

Cuando se publica el famoso manifiesto de Filippo Tommaso Marinetti, “Le Futurisme” (*Le Figaro*, 20-II-1909), Darío escribe el artículo “Marinetti y el futurismo” (*La Nación*, 5-IV-1909), donde se descubren otras discrepancias entre su estética y la vanguardista. Como observa Graciela Montaldo, Darío busca la tradición en la nueva propuesta y “trata de cambiarle a Marinetti su programa estético diluyendo los aspectos transgresivos de su texto en la historia de la literatura” (1995, 171). El Futurismo pretende una ruptura definitiva del pasado. Aunque no se puede negar que su obra también está determinada por la tradición, pues la tradición deja su huella precisamente por su ausencia —sobre todo la ausencia de la estética del pasado inmediato—, el Futurismo, a nivel teórico, rechaza cualquier otorgamiento de significado desde el punto de vista histórico, fundado en los hechos pasados, tal como expone su manifiesto:

El Tiempo y el Espacio han muerto ayer. Vivimos ya en lo Absoluto, puesto que hemos ya creado la eterna velocidad omnipotente. (Marinetti 2007, 24)

¿Vais a objetarnos?... ¡Basta, basta! Conozco vuestras objeciones. Sin embargo, sabemos lo que nuestra embustera inteligencia nos afirma. “No somos —dice— más que el resumen y la prolongación de nuestros antecesores”. ¡Tal vez!... ¿Pero qué importa, el no queremos oírlo?... Guárdense de repetir esas infames palabras y levanten bien la cabeza.

¡De pie en la cima del mundo, lanzamos aún, una vez más el reto a las estrellas! (26)

Por otra parte, para Darío, la tradición se incorpora en el arte como su recreación formal y temática, aunque su estética connota la consecución de la soberanía al presente/sujeto ante la heteronomía del clasicismo —el poeta no deja de reconocer la continuidad histórica del arte desde sus primeros años nicaragüenses<sup>100</sup>—. Por consiguiente, mientras que la teoría de Marinetti es anti-histórica, Darío intenta definir la propuesta de Marinetti en un marco histórico, sin darse

---

<sup>100</sup> Véase el capítulo I, la sección 4.

cuenta de la fractura entre ellos, ni de que su propia visión es cercana a aquella que él mismo abominaba al defender su subjetivismo contra Groussac:

1. “Queremos cantar el amor del peligro, el hábito de la energía y de la temeridad”. En la primera proposición paréceme que el futurismo se convierte en pasadismo. ¿No está todo eso en Homero?

2. “Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el valor, la audacia y la rebeldía”. ¿No está todo eso ya en todo el ciclo clásico? (1950a, 618)

¿Que los museos son cementerios? No nos peladanicemos demasiado. Hay muertos de mármol y de bronce en parques y paseos, y si es cierto que algunas ideas estéticas se resienten de la aglomeración en esos edificios oficiales, no se ha descubierto por lo pronto nada mejor con que sustituir tales ordenadas y catalogadas exhibiciones. (621)<sup>101</sup>

Y la discrepancia también proviene de la definición de la belleza. Al parecer, se pudiera pensar que la belleza es infinita en la idea dariana, evolucionando cada instante en el eterno transcurso del tiempo:

Los dioses se van y hacen bien. [...] Y vendrán otros dioses que asimismo tendrán que irse cuando les toque el turno, y así hasta que el cataclismo final haga pedazos la bola en que rodamos todos hacia la eternidad, y con ella todas las ilusiones, todas las esperanzas, todos los ímpetus y todos los sueños del pasajero rey de la creación. (623)

No obstante, ya sabemos que su Belleza en mayúscula es sustentada por una minoría de la *aristocracia intelectual* y, en ese sentido, excluyente. La lectura de “Marinetti y el futurismo” hace notar que las novedosas propuestas temáticas del Futurismo —la inquietud tecnológica, la masa, la guerra, la destrucción— no forman parte de su Belleza. Los artistas del siglo XX intentarán

---

<sup>101</sup> Se trata de los siguientes fragmentos de Marinetti: “¡Museos, cementerios!... Idénticos verdaderamente en su siniestra promiscuidad de cuerpos que no se conocen. Dormitorios públicos donde se duerme para siempre junto a otros seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de los pintores y de los escultores, destruyéndose mutuamente a líneas y pinceladas en el mismo museo” (2007, 25).

separar el concepto del arte del concepto de la belleza que connota pureza, unicidad y armonía, pero Darío nunca cuestionó la concordancia de las mismas:

4. “Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su cofre adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente, que parece que corre sobre metrallas, es más bello que la Victoria de Samotracia”. No comprendo la comparación. ¿Qué es más bello, una mujer desnuda o la tempestad? ¿Un lirio o un cañonazo? ¿Habrá que releer, como decía Mendès, el prefacio del *Cromwell*? (618)

9. “Queremos glorificar la guerra—sola higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas Ideas que matan, y el desprecio de la mujer”. El poeta innovador se revela oriental, nietzscheano, de violencia acrática y destructora. ¿Pero para ello artículos y reglamentos? En cuanto a que la Guerra sea la única higiene del mundo, la Peste reclama. (619)

En resumen, se encuentran tres fronteras de la estética dariana ante las vanguardias: en el modo de representación, en la visión histórica del arte, y en el concepto de la Belleza, principalmente referente a la temática. Pese a su apariencia absolutamente abarcadora y tolerante —“El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas” (1907, XXIV) (“Dilucidaciones”)—, el concepto dariano del arte contiene límites insuperables ante las transiciones de las corrientes artísticas.

### **Sección 3. ¿Qué es la poesía?**

#### **3.1. La poesía, lenguaje mesiánico**

##### **3.1.1. Contradicciones del idealismo terrenal: “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza* (1905)**

En nuestro análisis de las crónicas de *España contemporánea* se ha visto que el idealismo de Darío, que antes era principalmente la cuestión teórica referente al modo de representación en el

arte, se convierte en la medida para cultivar la esperanza en el pueblo<sup>102</sup>. Esto va a ser su constante convicción en adelante. En 1903, al prologar el libro del escritor argentino Manuel Ugarte, afirma que los intelectuales deben dejar sus “torres ebúrneas” y contribuir a la felicidad humana:

Ha pasado el tiempo del aislamiento en las torres ebúrneas. De un modo o de otro, hay que ayudar a la consecución de la felicidad humana, a despecho de las duras filosofías de la crueldad y de la indiferencia. De consuno la voluntad tenaz y la fe luminosa ayudan a la invención de las soñadas Américas” (2003, 103) (Prólogo a las *Crónicas del bulevar*, Manuel Ugarte)

Asimismo, contrapone ante la “tendencia a la guerra” actual, la actividad intelectual como su antídoto: “Es consolador, por lo menos, ver que existen almas decididas por la lucha de las nobles ideas, en una de las épocas en que más que nunca se ha manifestado y se manifiesta la innata tendencia a la guerra, la inacabable enemiga entre el eterno Abel y el inmortal Caín” (104). Ahora, la misión del poeta para él es la de mesías, la de salvar al pueblo. Su idealismo es ya terrenal, sin dejar de ser una aproximación a lo único y absoluto que está más allá de la cognición material.

Esta alteración de la visión dariana motivada por la situación del mundo hispánico de la época, consecuencia del creciente imperialismo de Estados Unidos, connota aspectos incoherentes con sus ideas poéticas fundamentales, y esas contradicciones serán el tema principal del “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*. Estilísticamente, el “Prefacio” no tiene tanta peculiaridad como los prólogos a *Prosas profanas* y *El canto errante*, pero se puede afirmar que es una de las exposiciones más importantes de las ideas poéticas darianas de su etapa europea, puesto que aborda las contradicciones provenientes de su nuevo idealismo terrenal de una forma más directa que ningún otro texto suyo. Antes de entrar en el análisis del “Prefacio”, repasemos brevemente su visión acerca de la expansión del país norteamericano, para después subrayar los dilemas que encierra su idealismo.

---

<sup>102</sup> Véase 2.1.4.

Si dirigimos nuestra mirada hacia los años anteriores, encontramos una objeción contra el expansionismo estadounidense en “Por el lado del Norte” (*El Herald de Costa Rica*, 15-III-1892)<sup>103</sup>, artículo calificado por Günther Schmigalle de “un magnífico ejemplar en la larga serie de textos anti-norteamericanos de Darío, cuyo más famoso es ‘El triunfo de Calibán’” (2000, 165). Desde este primer momento, su anti-imperialismo se presenta unido a la objeción contra la modernidad de la civilización burguesa —razonamiento lógico, pues el imperialismo es la consecuencia, o la “fase superior” según Lenin, del capitalismo—, cuya mayor materialización se halla, para él y para muchos contemporáneos suyos, en Estados Unidos. Retrata el país del norte como un maelstrom monstruoso, opuesto a la belleza ideal armónica, cuyo valor supremo es el dinero, a través de los calificativos como “Hormiguero”, “Briareo” y “nación deforme, inflada y orgullosa” (Schmigalle 2000, 210-211)<sup>104</sup>. Y guiado por su sentido de pertenencia racial, identifica la raza latina con el valor opuesto al que representa el país anglosajón:

Mas las dos razas jamás confraternizarán. Ellos, los hijos de los puritanos, los retoños del grande árbol británico, nos desdeñan en nombre del *rostbeaf* [sic] del *bifteack* [sic]. La raza latina para ellos es absolutamente nula. Musculosos, pesados, férreos, con sus rostros purpúreos, hacen vibrar sobre nuestras cabezas su *slang* ladrante y duro; [...]. (209)

Como es sabido, la personificación de Estados Unidos en forma de monstruo deforme y predatorio constituyó posteriormente el símbolo de Calibán en “Edgard Allan Poe” (*Revista*

---

<sup>103</sup> En este artículo, el joven Darío dice: “Quiere comprar á Cuba y descuartizar á Nicaragua. ‘Anexión!’ dicen por allá; ‘Canal!’ exclaman por aquí. Anexión nunca. Lo que se sueña es Cuba de Cuba: ni de España, ni del yankee, y si ha de ser de alguien, que sea de España. Canal, magnífico. Sin que se les deje tomar un dedo de la mano, porque si toma el dedo se llevarán todo el cuerpo” (Schmigalle 2000, 211).

<sup>104</sup> “Hormiguero cosmopolita, Briareo cuya cabeza nunca acariciará el sol de ningún ideal, Babel de los pueblos, pozo en donde cae toda la espuma del mar humano; nación deforme, inflada y orgullosa por la fiebre de Nueva York, por el arca de Wáshington, por el algodón de Boston, por el puerco de Chicago; sin artistas, porque el poco arte que tienen es todo ajeno; mercado en donde todo se vende, por el poder del dios dollard [sic]; tierra de los cazadores de hombres; sin nada propio, sin nada genuino, como no sea el fundamento de su espíritu nacional: la absorción: cuidémonos de ella!” (Schmigalle 2000, 210-211). Briareo es, en la mitología griega, el gigante de cien manos (Grimal 1989, 150).

*Nacional*, tomo XIX, 1-I-1894)<sup>105</sup> y se sublimó en “El triunfo del Calibán” (*El Tiempo*, 20-V-1898), artículo escrito ante la intervención de Estados Unidos en Cuba<sup>106</sup>. En este artículo, Darío vuelve a fundamentarse en la misma identificación del idealista y la raza latina, así como la de la modernidad burguesa y los anglosajones:

No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros. Así se estremece hoy todo noble corazón, así protesta todo digno hombre que algo conserve de la leche de la Loba.

Y los he visto a esos yankees, en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra y las horas que entre ellos he vivido las he pasado con una vaga angustia. [...] El ideal de esos calibanes está circunscrito a a [sic] bolsa y a la fábrica. Comen, comen, calculan, beben whisky y hacen millones. Cantan *Home, sweet home!* y su hogar es una cuenta corriente, un *banjo*, un negro y una pipa. Enemigos de toda idealidad, son en su progreso apoplético, perpetuos espejos de aumento; pero Sir Emerson bien calificado está como luna de Carlyle; su Whitman con sus versículos a hacha, es un profeta demócrata, al uso del Tío Sam; y su Poe, su gran Poe, pobre cisne borracho de pena y de alcohol, fué el mártir de su sueño en un país en donde jamás será comprendido. (1938, 160)

En sus años europeos, Darío manifiesta en diversos ensayos su asombro por la habilidad cultural de los estadounidenses<sup>107</sup>, pero la lógica fundamental de su protesta anti-imperialista se mantiene,

---

<sup>105</sup> Según Rocío Oviedo Pérez de Tudela (2016, 218), Darío se refiere a Poe como un Ariel entre Calibanes anteriormente en “Polilogía yankee” (*La Habana Elegante*, no. 31, 1893). Darío heredó el ícono de Calibán de Joséphine Péladan (Jáuregui 1998, 443-444). No sabemos cuál texto de Péladan cita Darío, pero se encuentra, por ejemplo, un pasaje en el que el francés se queja de la vulgarización del arte mediante la contraposición de Ariel y Calibán, en el volumen de su crítica del salón *L'Art ochlocratique* (1888). Calibán simboliza, en este caso, el materialismo y mediocridad: “La vulgarisation, voilà le grand crime de l'intelligence moderne, c'est Prospero se ravalant jusqu'à servir Caliban ; c'est Ariel, les ailes arrachées et traîné au ruisseau ; c'est l'école française qui, au lieu de forcer le public à s'élever, se ravale jusqu'à lui ! La vulgarisation, c'est la gâtisme d'une civilisation finie. L'art, ce sommet qu'il faut rendre inaccessible, on en fait, un niveau dérisoire ; l'art, cette initiation où il ne faut accueillir que les prédestinés, on en fait un lieu commun, au gré de la foule” (1888, 211-212).

<sup>106</sup> “El triunfo del Calibán” es una reseña de la velada que se celebró el 2 de mayo de 1898 en el Teatro Victoria de Buenos Aires en defensa de la América Latina y de la dignidad de España a raíz del estallido de la guerra en Cuba (Castro 2000, 80).

<sup>107</sup> Aparte de “Enrique Larreta” (*La Nación*, 3-XII-1909) y “El retorno” (*La Nación*, 21-VIII-1912) que hemos citado en 2.3.2. y 2.3.3., se puede indicar “La Exposición. Los anglosajones” (*La Nación*, 30-IX-1900), “Cake-Walk” (*La Nación*, 19-III-1900), “Miss Isadora Duncan” (*La Nación*, 13-VIII-1903), y el ensayo “Dilucidaciones” recopilado en *El canto errante*, entre otros.

como se ve en su poema “A Roosevelt”, en el que se contrapone al “culto de Hércules” y “de Mammón” de los estadounidenses, el culto al “Dios” y la facultad de *soñar, amar y vibrar* de los hispanoamericanos (2010, 361-362).

Para nuestro análisis, es pertinente destacar dos características del argumento anti-imperialista de Darío, prototipo de la idea que expresaría José Enrique Rodó en su célebre *Ariel* (1900). Primero, la postura dariana es de lo más elitista, como natural consecuencia de su razonamiento: la modernidad burguesa implica la tendencia igualitaria<sup>108</sup>, y su antítesis reclama la existencia de *aristocracia intelectual*, en este caso identificada con la sangre latina. El elitismo se manifiesta aún más claramente en la obra de Rodó, donde la “muchedumbre” se retrata en el cuadro final diferenciada de los jóvenes a quien dirigía el maestro Próspero sus palabras<sup>109</sup>. En segundo lugar, como indicó Carlos Jáuregui, su protesta “no se detuvo en ‘las causas político-económicas del fenómeno imperialista’ sino que se quedó en la resistencia axiológica programática” (1998, 447)<sup>110</sup>, es decir, carece de vigor efectivo contra el inminente riesgo de avasallamiento, lo cual también hemos indicado en el apartado 2.1.4. como la fragilidad de la esperanza que disemina la poesía. Esto también es un corolario de la visión dariana de que el idealismo se apoya en ese lugar de enunciación puramente estético que radica fuera de los discursos político-económicos.

Entonces surgen los problemas siguientes, cuando Darío desea, no solo representar el encuentro momentáneo entre el poeta y lo ideal absoluto en su creación poética, sino también asumir la tarea mesiánica de compartir ese encuentro con el pueblo y contribuir a su felicidad, impulsado por el sentido moral ante la situación del mundo hispánico después de la Guerra hispano-estadounidense. En primer lugar, la persecución de lo ideal, permitida solo a la

---

<sup>108</sup> A propósito de las ideas de Darío sobre este particular, véase el capítulo IV, 2.1.2.

<sup>109</sup> “Cuando el áspero contacto de la muchedumbre les devolvió á la realidad que les rodeaba, era la noche ya. Una cálida y serena noche de estío. La gracia y la quietud que ella derramaba de su urna de ébano sobre la tierra triunfaban de la prosa flotante sobre las cosas dispuestas por manos de los hombres. Sólo estorbaba para el éxtasis la presencia de la multitud” (Rodó 1915, 208).

<sup>110</sup> Jáuregui cita la observación de Mabel Moraña respecto de *Ariel* (1987, 660).

*aristocracia*, y el acercamiento al pueblo, masa, son difícilmente compatibles. Desde que Darío empezó a plantear su elitismo alrededor de 1890, el contraste entre la *aristocracia* y la masa siempre circundaba su concepto del arte<sup>111</sup>, pero mientras se dirigía al lector masivo en su actividad periodística, consideraba que la poesía era un ámbito prohibido para ella. Y correlativamente, resulta que la ineficacia de la “resistencia axiológica” resalta dentro de la capacidad de comprensión de la masa, que por lo general no simpatiza con la misma axiología. La famosa mención de las “muchedumbres” en el “Prefacio” se ubica en la problemática que acabamos de indicar, y por eso responde de cierta manera a la siguiente observación de Rodó presentada en su “Rubén Darío, su personalidad literaria. Su última obra” (1899), ensayo posteriormente escogido como prólogo a la segunda edición de *Prosas profanas*<sup>112</sup>:

[Darío] No será nunca un poeta popular, un poeta aclamado *en medio de la vía*. Él lo sabe, y me figuro que no le inquieta gran cosa. Dada su manera, el papel *representante de multitudes* debe repugnarle tanto como al poeta de las *Flores del mal*, que, con una disculpable petulancia, se jactaba de no ser lo suficientemente *bête* para merecer el sufragio de las mayorías... (1915, 268)

La propuesta del “Prefacio” es, más que anular las contradicciones, presentar las contradicciones en sí, es decir, expresar la voluntad e inquietud de asumir las intenciones opuestas que no se resuelven. Al inicio, Darío manifiesta la firmeza de su elitismo:

Podría repetir aquí más de un concepto de las palabras liminares de *Prosas profanas*. Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, apenas sí se aminora hoy con una razonada indiferencia. (2010, 333)

Y continúa con el tema de estas líneas en el pasaje acerca del punto de contacto entre la poesía y

---

<sup>111</sup> Véase el capítulo III, la sección 2, y el capítulo IV, la sección 2.3.

<sup>112</sup> Darío también dedicó la primera parte de *Cantos de vida y esperanza* a Rodó.



las “muchedumbres”, colocado tras su comentario sobre la tendencia actual de la métrica en España <sup>113</sup>: “Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (334). Así insinúa, lejos de contemporizar con el gusto de la masa, la imposibilidad de ella de penetrar en la poesía más allá de la forma. Sin embargo, al mismo tiempo, también se percibe en sus palabras cierto sentimiento de culpabilidad acerca de no destinar su poesía a la masa, a saber, que ahora le “inquieta” ahuyentarla de su obra, a diferencia de lo que interpretó Rodó.

Antes hemos señalado sobre el prólogo a *Prosas profanas* que existe en él una ruptura estilística entre el apartado primero, escrito a propósito en el lenguaje burgués, y el resto del texto, escrito en el lenguaje lírico<sup>114</sup>. Era un umbral desafiante para que no pasaran sino los verdaderos entendidos del Arte. Darío así expulsaba a la masa de su noble recinto personal del poemario, y su actitud era provocativa ante ella, como se advierte en el tono tajante del primer apartado. En cambio, en el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*, él intenta mostrarse menos arrogante. Su altivez solitaria se manifiesta con una destacable suavidad, a través de la simbología de las plantas finas:

Cuando dije que mi poesía era “mía, en mí” sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión ninguna de causar sectarismo en mente o voluntad ajena, y en un intenso amor a lo absoluto de la belleza.

Al seguir la vida que Dios me ha concedido tener, he buscado expresarme lo más noble y altamente en mi comprensión; voy diciendo mi verso con una modestia tan orgullosa que solamente las espigas comprenden, y cultivo, entre otras flores, una rosa rosada, concreción de alba, capullo de porvenir, entre el bullicio de la literatura. (334)<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Hemos analizado este comentario sobre la tendencia métrica en España en 2.4.2.

<sup>114</sup> Véase el capítulo IV, 3.3.

<sup>115</sup> La imagen de la rosa se empleó también en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* como el símbolo de la creación poética, fundado en dos connotaciones suyas: la santidad y el amor carnal (véase el capítulo IV, 3.3.). Esta vez Darío le hace metaforizar la esperanza, identificando su color con el color del alba.

El tono inquieto, dilemático, persiste hasta el último párrafo, que empieza con el comentario sobre el idealismo terrenal contenido en algunos de sus poemas: “Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental” (334). De tal manera enfatiza, por un lado, que su poema ahora no solo representa el “reino interior” del sujeto poético, sino la experiencia de la colectividad, pero por otro lado, sus palabras también suenan como una justificación del nuevo rasgo de su obra acorde con su postulado estético constante, la de que es por la importancia existencial del tema para él, y no porque quiere intervenir en los discursos políticos. Reconoce de nuevo la fragilidad de su protesta poética: “Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable)” (334). Sin embargo, con todo, concluye su texto con la reafirmación de la pureza del lenguaje poético intocada por el valor pragmático: “de todas maneras mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter” (334).

Darío no traspasa, ni traspasará, la distinción que ha establecido entre el Arte y el no-Arte<sup>116</sup>. La persistencia de su estética es su límite. Su estética era incompatible con las vanguardias, y, como veremos en el apartado siguiente, su mesianismo poético revelará su definitiva impotencia ante la experiencia de la Gran Guerra.

### 3.1.2. La poesía y la Gran Guerra: “*Un instante la poesía hace olvidar la guerra*”

En el artículo “Eduardo Marquina” (*La Nación*, 13-II-1910), se observa el invariable concepto de la Belleza para Darío, que hemos comprobado antes mediante la lectura de “Marinetti y el futurismo”: es excluyente ante las novedades de las llamadas vanguardias, porque implica en su fondo la pureza, la unicidad y la armonía, ajenas de la materialidad cotidiana. En esta ocasión el

---

<sup>116</sup> Como sostuvo Enrique Forrani, para el Darío de *Cantos de vida y esperanza*, “la poesía protesta, la poesía por fin sale a la calle, puede ir a la feria, recorrer el barrio, las grandes ciudades. Pero [...] no debe dejar de ser poesía, no debe perder el terreno ganado con la autonomía del arte” (2007, 43).

poeta sostiene: “La poesía de nuestro tiempo existe para el que la quiera encontrar, aun con las extraordinarias ocurrencias del desenfrenado futurista Marinetti. Pero ella no se ha de pretender buscar en lo prosaico y utilitario” (2011a, 216). Cita con gran simpatía la observación de Marquina, expuesta en el prólogo a su poemario *Églogas* (1901), de que las miserias e injusticias sociales son opuestas a lo poético<sup>117</sup>, y de ahí concluye que el compromiso político-social no es fundamental para el oficio del poeta. Su desprecio por los llamados “poetas civiles” es más que obvio, cuando les califica de “panfletistas”:

Lo que se llama un poeta civil, en mi concepto, no es un poeta. [...]

El poeta civil es siempre un orador. [...] Ezequiel, Isaías, todos los profetas, en cuanto quieren componer la cosa pública e insultan a los reyes y a los pueblos, son poetas civiles... Son oradores, son panfletistas. [...] Como Juvenal, como el Hugo de ‘l’Année terrible’ y de otras cosas, como Barbier, como Quintana, meten a las musas, señoritas sagradas, en política y en sociología. No es ese su oficio. El oficio del poeta es oficiar. Dar, en su ceremonial su propia alma y exteriorizar su mundo de Belleza. Lo demás es ser intruso en la tarea de los apóstoles. (217)

En realidad, Darío tampoco fue indiferente al sentido moral en sus últimos años, y las consecuencias fueron el siniestro viaje a Estados Unidos propuesto por Alejandro Bermúdez con miras a la propaganda por la paz<sup>118</sup>, y el poema “¡Pax...!”, estrenado el 4 de febrero de 1915 en Nueva York en un acto organizado por la Hispanic Society of America y la Universidad de Columbia. Pero irónicamente, este poema, escrito con su igual certidumbre por la Belleza y la esperanza, es una muestra de su limitada capacidad de representar, con su lenguaje, la Primera

---

<sup>117</sup> “Creo que nuestro siglo y nuestras cosas pueden ser poéticos, con poco que nos detengamos, de buena fe, en escoger los elementos de poesía que encierran. Y creo que cuando, por medio de una organización social humana y justamente establecida, hayan desaparecido de la tierra las miserias y los desniveles injustos de ahora, todo será más poético y hermoso a nuestro alrededor. Por eso me preocupan esas injusticias, las combato y creo que volveremos al cielo de las grandes *Églogas* —todo poesía— cuando los pobres ‘golfos’ de mi balada no nos desgarran con su miserable catadura las entrañas” (215-216).

<sup>118</sup> Darío tomó el barco en Barcelona el 25 de octubre, llegó a Nueva York el 12 de noviembre de 1914. Sobre los antecedentes de este intento de gira antibelicista y su fracaso, véase E. Torres (2010, 775-788).

Guerra Mundial, guerra de inaudita dimensión temporal y geográfica, de trincheras, gases venenosos, aviones y zeplines, submarinos e innumerables muertes anónimas. Nos resulta apropiado mencionar a Niall Binns, quien definió el poema “¡Pax...!” como un acto de clausura de una época de la poesía en idioma español, citando *Poemas árticos* (1918) y *Ecuatorial* (1918), libros de Vicente Huidobro también imbuidos en la experiencia de la guerra: “En ellos [las obras de Huidobro], no obstante, nada quedaba de ese ampuloso tono decimonónico y victorhuguesco de Darío. La época del nicaragüense había concluido. Estos eran tiempos de una nueva poesía, capaz de responder en sus propias formas a todas las fracturas y rupturas de la modernidad” (2016, 63). Ciertamente, el sujeto del poema “¡Pax...!” contempla las escenas bélicas solo en un tono profético, a través de las metáforas del Apocalipsis, conforme al esquema histórico coherente y previsible:

Nuestro siglo eléctrico y ensimismado,  
entre fulgurantes destellos,  
verá surgir a Aquel que fue anunciado  
por Juan el de suaves cabellos.

Todo lo que está anunciado  
en el Gran Libro han de ver las naciones,  
ciegas a Dios, que a Dios invocan en preñado  
tiempo de odios y angustias y abominaciones.  
Y lo que Malaquías el vidente  
vio en la Edad Media —“enorme y delicada”,  
según dice Verlaine—, verá la gente,  
hoy en sangre deshecha y desastrada.

[...]

Y que cuando del acopalíptico enigma  
surja el caballo blanco, con resplandor y estigma,  
los únicos que se hunden en la santa Verdad,  
sean los puros hombres de buena voluntad,

que entre las zarzas ásperas de este vivir, han visto  
las huellas de los pasos de Nuestro Padre Cristo. (2011c, 823-825)

Su pretensión no radica en representar la guerra en sí, sino en plantear la esperanza para los tiempos venideros contrastada por la ambientación apocalíptica. En la segunda parte del poema, el espíritu americano se presenta como guardián de la esperanza frente a la devastación de Europa. La voz pide a los americanos que invoquen un futuro luminoso en nombre de Dios<sup>119</sup>:

¡Oh pueblos nuestros! ¡Oh pueblos nuestros! ¡Juntaos  
en la esperanza y en el trabajo y la paz!  
No busquéis las tinieblas, no persigáis el caos,  
y no reguéis con sangre nuestra tierra feraz.

Ya lucharon bastante los antiguos abuelos  
por Patria y Libertad, y un glorioso clarín  
clama a través del tiempo, debajo de los cielos,  
Washington y Bolívar, Hidalgo y San Martín.

Ved el ejemplo amargo de la Europa deshecha;  
ved las trincheras fúnebres, las tierras sanguinosas;  
y la Piedad y el Duelo sollozando los dos.  
No; no dejéis al odio que dispare su flecha,  
llevad a los altares de la Paz, miel y rosas.  
Paz a la inmensa América. Paz en nombre de Dios.

Y pues aquí está el foco de una cultura nueva  
que sus principios lleva desde el Norte hasta el Sur  
hagamos la Unión viva que el nuevo triunfo lleva;  
*The Star-Spangled Banner*, con el blanco y azur... (828)

Sin embargo, la ilusión que proyecta este poema es precisamente la que se quebró por causa de

---

<sup>119</sup> Nombrar al Dios es típico en el planteamiento político-social de la poesía dariana, tales como los poemas “A Roosevelt” (1904), “Salutación del optimista” (1905) y “Canto de esperanza” (1905).

aquella guerra. El historiador estadounidense Paul Fussell, en su clásico estudio de las respuestas literarias a la guerra, *The Great War and Modern Memory* (1975), subrayaba cómo la Gran Guerra marcó el antes y el después en la sensibilidad y el sentido histórico de la humanidad:

[L]a Gran Guerra ha sido, quizás, la última en ser concebida como parte de una “historia” ininterrumpida y guiada por un propósito, lo que significa una corriente temporal coherente que va desde el pasado, a través del presente, hasta el futuro. [...] [L]a Gran Guerra se produjo en un mundo que, comparado con el actual, era estático, en el que los valores parecían estables y el significado de las abstracciones, permanente y fiable. Todo el mundo sabía lo que era la gloria, y lo que significaba el honor. (2006, 35)

De ahí el auge del temperamento inventivo y anti-convencional en el arte y la literatura en busca de nuevas maneras de representar las experiencias y memorias de la guerra, que usualmente asociamos a la categoría de las vanguardias —*avant-gardes* o *Modernism* en otros idiomas—. Para no caer en una simple jerarquización, igualmente hay que tener en cuenta que los motivos y las formas “tradicionales” también se mantuvieron vigentes en diversas expresiones culturales durante y después de la guerra, como sostuvo Jay Winter replicando a la tesis de Fussell en *Sites of Memory, Sites of Mourning* (1995)<sup>120</sup>. Pero lo cierto es que la catástrofe de la guerra fue el resultado de la extremada expansión del mito del Progreso, y ese mito es el reverso del concepto dariano de la esperanza, pues ambos se apoyan sobre la idea de que la corriente del tiempo siempre lleva a la humanidad hacia un sentido mejor<sup>121</sup>. Las siguientes palabras de Henry James que citó

---

<sup>120</sup> Winter argumenta: “This vigorous mining of eighteenth and nineteenth century images and metaphors to accommodate expressions of mourning is one central reason why it is unacceptable to see the Great War as the moment when ‘modern memory’ replaced something else, something timeworn and discredited, which (following contemporaries) I have called ‘tradition’. / [...] The cutting edge of ‘modern memory’, its multi-faceted sense of dislocation, paradox, and the ironic, could express anger and despair, and did so in enduring ways; it was melancholic, but it could not heal. Traditional modes of seeing the war, while at times less challenging intellectually or philosophically, provided a way of remembering which enabled the bereaved to live with their losses, and perhaps to leave them behind” (2014, 5).

<sup>121</sup> No se debe olvidar que, fuera de la temática político-social, hay poemas darianos que tratan de las cuestiones existencialistas que no encajan en la visión determinista. Por ejemplo, “Anagke” (1887) trata de la muerte absurda de una paloma, devorada por un gavián sin tragedia ni comedia; “Lo fatal” (1905) interroga el sentido de la existencia humana, obligada a “Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo

Fussell, escritas al día siguiente de la participación de Gran Bretaña, denotan la nulidad del idealismo terrenal de Darío en el mundo que ha conocido lo que es la Gran Guerra:

El hundimiento de la civilización en ese abismo de sangre y tinieblas [...] es algo que reduce a la nada ese prolongado período durante el que se supuso que el mundo iba a ir, aunque se produjeran ciertas recaídas, gradualmente a mejor; tratar de comprender hoy hacia dónde se iba realmente y lo que significaban esos años traicioneros es demasiado trágico para poder reflejarlo en palabras. (Citado en Fussell 2006, 21)

En una crónica publicada en septiembre de 1914 que trata de una conversación entre Darío y el poeta nicaragüense Santiago Argüello, se halla una frase simbólica a propósito de la relación entre la poesía y la guerra para Darío. Mientras llegan los telegramas que dan noticias de Francia y Bélgica, Darío y Argüello, de pronto, comunican sus opiniones y recuerdos sobre el arte:

El poeta centroamericano Santiago Argüello, gloria de Nicaragua, me cuenta sus impresiones al salir de París. Y comunicamos nuestros sentimientos mutuos de solidaridad latina, nos quedamos en silencio. De pronto yo le hablo de nuestros ideales de arte, y él me revela sus luchas, sus realizaciones líricas, sus proyectos. Y un instante la poesía hace olvidar la guerra. (1977, 289-290) (“Films. Un instante la poesía hace olvidar la guerra”, *La Nación*, 3-IX-1914)<sup>122</sup>

La frase última, “un instante la poesía hace olvidar la guerra”, revela el linde del concepto dariano de la poesía ante la guerra. Es antagónica a la inclemente realidad. Por ello, aunque demuestre una imagen alternativa a ella, no alberga dentro de sí misma las experiencias y memorias personales de la guerra, incoherentes e irrazonables, para las cuales se necesitaba formas de desahogo, formas que irán descubriendo los escritores y artistas del siglo XX.

---

cierto” (2010, 466).

<sup>122</sup> A continuación sigue un extenso monólogo de Argüello sobre las tendencias artísticas del fin de siglo y su propia creación hasta el final de la crónica.

### 3.2. La poesía, lugar de encuentro de lo relativo y lo absoluto

#### 3.2.1. El Arte absoluto y las estéticas transitorias

Los vaivenes entre dos orientaciones son una marca constante en el pensamiento poético de Darío en Europa. Por un lado se tiende a lo efímero, diverso y particular. Por otro, aspira a lo eterno, único y universal. Ese rasgo no fue tan visible en sus textos escritos en Argentina, aunque la simiente se halla en su noción del arte como religión, que es un acercamiento a una totalidad mediante la cognición subjetiva, y en su concepto de lo moderno, que connota tanto lo inherente al momento presente como la tendencia idealista. Ahora su perspectiva constituye una mezcla de lamentación y amor frente a la fugacidad de la existencia humana y de las manifestaciones artísticas, contrastadas con el Ideal que nunca se eclipsa.

El primer indicio es la crónica “El Modernismo en España” (1899), en la que Darío sostiene la existencia de un elemento eterno en la diversidad y transitoriedad de expresiones individuales del arte: “Hoy los ritmos nuevos implican nuevas melodías que cantan en lo íntimo de cada poeta la palabra del mágico Leonardo: *Cosa bella mortal passa, e non d’arte*” (1998, 335). Quizá Darío hubiera aprendido la frase de Leonardo da Vinci en el volumen del drama de D’Annunzio, *La Gioconda* (1899), en cuya portada queda impresa la misma. Evidentemente, la contraposición entre lo pasajero de la existencia humana y lo duradero del arte no es una idea novedosa<sup>123</sup>, pero de todas maneras, la sensación del contraste se va agudizando en Darío conforme a su edad y a las transiciones de las estéticas de la época. Hemos citado, al principio del presente capítulo, sus palabras en el prólogo a la segunda edición de *Los Raros* que denotan su conciencia de la brevedad

---

<sup>123</sup> Aparte de las evocaciones de los dos artistas italianos, podríamos recordar, por ejemplo, los sonetos de Shakespeare, cuyo tema principal es la inevitabilidad del transcurso del tiempo. En el soneto LXV, se contraponen la fugacidad de la existencia humana a la eternidad de la obra de arte: “Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea, / But sad mortality o’ersways their power, / How with this rage shall beauty hold a plea, / Whose action is no stronger than a flower? / O, how shall summer’s honey breath hold out / Against the wreckful siege of battering days, / When rocks impregnable are not so stout, / Nor gates of steel so strong, but time decays? / O fearful meditation! where, alack! / Shall Time’s best jewel from Time’s chest lie hid? / Or what strong hand can hold his swift foot back? / Or who his spoil of beauty can forbid? / O none, unless this miracle have might, / That in black ink my love may still shine bright” (Shakespeare 1987, 1051).



de la existencia. En su retrospectiva de la estética del *Fin de siècle* en “Al Dr. Max Nordau” (1903), hemos advertido una doble visión sobre el arte: la expresión artística es efímera y ninguna representa el Arte en su totalidad, único y absoluto, pero es eterna a la vez, porque contiene en sí un destello del Arte. También hemos visto que su perspectiva de la literatura regional procede del mismo contraste: cada expresión nacional es una de las variadas formas de la cristalización del Arte. En el último párrafo de “Marinetti y el futurismo” (1909), Darío vuelve a tratar de las transiciones estéticas, frutos del instante, destinadas a converger en la eternidad:

Los dioses se van y hacen bien. Si así no fuese no habría cabida para todos en este pobre mundo. Ya se irá también D’Annunzio. Y vendrán otros dioses que asimismo tendrán que irse cuando les toque el turno, y así hasta que el cataclismo final haga pedazos la bola en que rodamos todos hacia la eternidad, y con ella todas las ilusiones, todas las esperanzas, todos los ímpetus y todos los sueños del pasajero rey de la creación. Lo Futuro es el incesante turno de la Vida y de la Muerte. Es lo pasado al revés. Hay que aprovechar las energías en el instante, unidos como estamos en el proceso de la universal existencia. Y después dormiremos tranquilos y por siempre jamás. Amén. (1950a, 623)

Y en el ensayo “Cantos de vida y esperanza” (1913), concluye tras recordar sus intenciones creativas del pasado:

Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida. Si es cierto que “el busto sobrevive a la ciudad”, no es menos cierto que lo infinito del tiempo y del espacio, el busto como la ciudad, y ¡ay!, el planeta mismo, habrán de desaparecer ante la mirada de la única Eternidad. (1950a, 224)

Para Darío, no se niegan mutuamente las aspiraciones hacia la objetividad y hacia la subjetividad. En la obra de arte, las disyuntivas se resuelven: es un lugar inespacial donde se encuentran lo efímero, diverso y particular y lo eterno, único y universal. Merece la pena recordar ahora que Baudelaire, en su famoso ensayo sobre el dibujante Constantin Guys, definía la *modernité* como una unión de lo efímero y lo eterno: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif,

le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable" (1976, 695) ("Le Peintre de la vie moderne", 1863). Esta manera de pensar es tal vez el destino del artista que pretende crear una obra *moderna*, porque la dependencia de la relatividad histórica del instante implica, como advirtió Octavio Paz, su mortalidad:

Gracias a la modernidad, la belleza no es una sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas. Por eso "le beau est toujours bizarre". La modernidad es ese elemento que, al particularizarla, vivifica a la belleza. Pero esa vivificación es una condena a la pena capital. Si la modernidad es lo transitorio, lo particular, lo único y lo extraño, es la marca de la muerte. (1990, 131)

Así como el poeta de *Les Fleurs du mal*, Darío deseó superar la sentencia de muerte. La eternidad es una salvación, una cadena que mantiene al concepto de la belleza en el conocimiento humano. En el apartado siguiente, veremos que el texto de "Dilucidaciones", prólogo a *El canto errante*, refleja de mejor forma la fusión de los elementos disyuntivos contenida en su pensamiento.

### 3.2.2. Hibridez e intertextualidad: "Dilucidaciones" (1907)<sup>124</sup>

Al estudiar el pensamiento poético de Rubén Darío, los críticos han concedido una posición privilegiada dentro del corpus dariano a las páginas de "Dilucidaciones" que prologan el poemario *El canto errante* (1907). Las han valorado Enrique Anderson Imbert (1967, 158), Allen W. Phillips (1994, 42), Guillermo de Torre (1969, 68) y Edelberto Torres (2010, 536), entre otros, como la exposición más sintética de la poética dariana<sup>125</sup>. No obstante, los estudios previos apenas

<sup>124</sup> Este apartado se basa en el argumento de Tanase (2017).

<sup>125</sup> Anderson Imbert comenta: "Es el más profundo, coherente y útil de sus prólogos; es una de sus mejores exposiciones estéticas" (1967, 158); Phillips: "De todas las prosas críticas de Rubén Darío, ésta de 'Dilucidaciones' [...] se destaca por su valor de síntesis y reafirmación reflexiva de las constantes de su concepto del arte" (1994, 42); Torre: "[entre los textos darianos que sirven para delinear el perfil de su pensamiento literario] Mayor importancia asume el escrito que antepuso a *El canto errante*" (1969, 68); y E. Torres: "Estas dilucidaciones son la exposición más completa que ha hecho de sus ideas sobre los asuntos que más le atañen, incluso, por tanto, la forma poética, de la que dice: 'que no está llamada a desaparecer, antes bien, a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos', como si presintiera el advenimiento de las actuales escuelas de vanguardia" (2010, 536).

analizaron el texto de “Dilucidaciones” en conjunto, a pesar de numerosas citas y menciones que se han hecho alrededor del mismo.

Los escasos críticos que abordaron un análisis del texto entero de “Dilucidaciones” como Francisco Sánchez-Castañer (1976) y Laura Scarano (1985) se fundan en la misma estrategia: tratarlo junto con los otros dos prólogos a sus poemarios, es decir, “Palabras liminares” a *Prosas profanas* y “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*, y resumir los postulados estéticos que se leen del mismo modo que a “Palabras liminares” y “Prefacio”. Sin embargo, esos estudios no atendieron a un rasgo suyo diferente a los otros dos prólogos: la hibridez. Como ya es generalmente conocido, mientras que desde el principio “Palabras liminares” y “Prefacio” fueron concebidos como prólogos, “Dilucidaciones”, antes de que se insertase en *El canto errante*, se redactó a petición del diario *El Imparcial* de Madrid y se publicó por entregas en tres números de febrero a marzo de 1907. Darío modificó algunas partes en la versión original de *El Imparcial* al incorporarla en *El canto errante*, de lo cual detallaremos más adelante. “Dilucidaciones” es, por ello, un artículo periodístico al mismo tiempo que un prólogo al poemario<sup>126</sup>. Asimismo, coexisten en él argumentos de variados niveles, desde cuestiones literarias de la actualidad y recuerdos personales, hasta reflexiones abstractas sobre el concepto de la poesía. El primer eje de nuestra lectura de “Dilucidaciones” será el análisis de las relaciones entre esa heterogeneidad estilística y la hibridez de la procedencia del texto.

El segundo eje de lectura será el análisis de la intertextualidad, a la que hemos sido atentos también en los capítulos anteriores, pero daremos énfasis especialmente en el presente apartado. Aunque la noción de intertextualidad ha sufrido variadas transformaciones desde que la planteó Julia Kristeva en 1966, aquí la definimos como un lugar dinámico en el que los procesos y las

---

<sup>126</sup> Yurkievich señala a propósito de la cualidad doble del texto: “Recuérdese que las ‘Dilucidaciones’ que prefacian *El canto errante* aparecieron previamente en ‘Los Lunes’ de *El Imparcial*, a instancias de este diario. Esta táctica publicitaria revela ya esa contradicción movilizadora entre un arte aristócrata y acrático, entre un arte exquisito, cualterano y exclusivo que aprovecha de los nuevos medios de información masiva para darse a conocer, para propagar públicamente su inconformismo” (1996, 60).

prácticas relacionales son el foco de análisis en lugar de estructuras y productos estáticos, tal y como consideró la teórica búlgaro-francesa. Kristeva afirma: “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (1986, 37). De hecho, el texto de “Dilucidaciones” se compone de numerosas citas y alusiones, explícitas e implícitas, de textos de terceros y del propio Darío, pero lo que nos interesa no es la identificación de influencias en la idea dariana manifestada en él, pues ya ha sido trabajada por el estudio previo<sup>127</sup>. Nuestro análisis prestará atención a las formas en las que Darío utiliza citas y alusiones de otros textos y a los efectos que las mismas causan, puesto que, como señala Jonathan Culler, la intertextualidad es un concepto que concierne a la participación de un texto en un “espacio discursivo” más que su relación con un texto particular:

Intertextuality is less a name for a work's relation to particular prior texts than an assertion of a work's participation in a discursive space and its relation to the codes which are the potential formalizations of that space. [...]

The notion of intertextuality emphasizes that to read is to place a work in a discursive space, relating it to other texts and to the codes of that space, and writing itself is a similar activity: a taking up of a position in a discursive space. (1976, 1382-1383)

Conforme a estos dos ejes de lectura, abordaremos una nueva caracterización de “Dilucidaciones”.

### **La fugacidad del periodismo, la eternidad de la poesía**

Como hemos mencionado en el capítulo IV, Max Henríquez Ureña veía en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* cierto tono pretencioso: “[h]ay en el prefacio [...] declaraciones en las que Rubén asume una *pose*, no siempre de buen gusto” (1962, 97). Se trata de la provocación del poeta frente al mundo actual en que vive, que se expresa con la referencia a sus “manos de marqués” y la famosa declaración de que detesta la vida y el tiempo en que le tocó nacer. Según consideró el

---

<sup>127</sup> Juan Larrea (1972) estudia la influencia de Thomas Carlyle y Dante en el pensamiento expuesto en “Dilucidaciones”.

crítico dominicano, la *pose* desapareció a partir de *Cantos de vida y esperanza*, que fue cuando Darío tomó conciencia de la colectividad de la sangre hispana<sup>128</sup>. En cambio, hemos demostrado que el elemento que Henríquez Ureña llama *pose* no es equivalente a la teatralidad o ficción, sino que se debe entender dentro de una lógica propia al lenguaje poético. No obstante, es cierto que el estilo del “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza* y de “Dilucidaciones” es mucho más cercano al lenguaje ordinario, en comparación con el de las “Palabras liminares”, se llame como se llame. Y comparado con el “Prefacio”, “Dilucidaciones” implica aún más franqueza, a veces confesional. Se podría considerar este hecho como una de las consecuencias del cambio de la actitud dariana originado por el paso del tiempo<sup>129</sup>, tal como lo hizo Henríquez Ureña a propósito del “Prefacio”. Nuestro planteamiento, sin embargo, es que la procedencia peculiar del texto es el factor principal que determina el estilo de “Dilucidaciones”.

El propósito principal de los prólogos de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, respectivamente, fue la justificación de la estética de los poemas recopilados en el poemario, puesto que, como hemos afirmado antes, fueron concebidos como prólogos desde el principio. Por otro lado, si bien es cierto que “Dilucidaciones” también funciona como una justificación de la estética de *El canto errante*, el motivo original de redacción fue la petición por parte de *El Imparcial*<sup>130</sup>. “Dilucidaciones” fue escrito para ser publicado en prensa.

Mientras los poemarios permanecerán conservados en alguna estantería (en la mayoría de los casos), los diarios se desecharán cuando lleguen los nuevos números. En los diarios el valor del texto radica en la “novedad”<sup>131</sup>. Darío fue consciente de la diferencia de la cualidad del texto

---

<sup>128</sup> “Todo esto es *pose* que desaparecerá más tarde, cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales” (M. Henríquez Ureña 1962, 97).

<sup>129</sup> También puede recordarse el uso del tono confesional en “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”, poema escrito en Mallorca casi en la misma época que “Dilucidaciones”. Fue publicado en *El Imparcial* el 7 de enero de 1907 e incluido después en *El canto errante*.

<sup>130</sup> Darío dice en “Dilucidaciones”: “No habría comenzado la exposición de estos mis modos de ver sin la amable invitación de *Los Lunes de El Imparcial*” (1907d, XVI).

<sup>131</sup> Véase el capítulo III, 2.1.

periodístico y poético ya en Buenos Aires<sup>132</sup>, y a pesar de que el periodismo podía subordinar al escritor al valor de la burguesía, profusión y velocidad, el poeta se aprovechó del mismo como altavoz de la *aristocracia intelectual* para promover una modernización estética. Así, se estableció “un juego de reciprocidades y compensaciones entre dos registros discursivos: el fugaz y perecedero de la prensa, y el cuasi sagrado de la poesía” (Barisone 2012, 106).

En Europa, su atención se dirige más hacia la fugacidad de la escritura periodística impuesta por su propia índole. Comenta en el prólogo a *Crónicas del bulevar* (1903) de Manuel Ugarte:

¿Por qué, sin tener necesidad, [Ugarte] ha preferido al laborar reposado del libro, más intelectual, más fundamental, la tarea periodística, el oficio de cronista, duro y dificultoso, sobre todo en este vasto kaleidoscopio de la capital de las capitales? París se llama Legión y Legiones; su multiplicidad no admite cánones; su abarcamiento exigiría vidas y vidas. Hay que ser veloz y vivaz para asir al vuelo tanta variedad. La observación debe ser cinematográfica. (2003, 101)

Veloz, vivaz y cinematográfica. La escritura periodística debe ser el espejo de cada instante. Está sujeta al olvido y, en muchos casos, a lo vulgar. En otro artículo de 1910, Darío argumenta que, por ello, los artículos periodísticos, aunque puedan servir de “gimnasia de estilo”, no siempre tienen un valor estético como para ser recopilados en una antología:

Y si el periodismo constituye una gimnasia de estilo, y el pensador y el artista lo son siempre, no todo lo que para el diario se escribe, por razones que no necesitan demostraciones, es digno de la antología. Lo que es estrictamente de la actualidad tiene que pasar como el instante. (1950b, 635-636) (“Letras chilenas. Francisco Contreras. Un libro sobre Italia”, *La Nación*, 1-IX-1910)

Darío desea aprovechar de mejor forma su necesidad de sustentarse del periodismo, así como en Buenos Aires, y cree en la posibilidad de poder alcanzar una pureza estética dentro de tal

---

<sup>132</sup> Véase el capítulo IV, 2.3.3. y 3.2.1.

oficio<sup>133</sup>. Pero al mismo tiempo, la poesía no deja de ser para él el arte supremo que está cerca de la “eternidad”, tal como expone en “Dilucidaciones”: “como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido á la eternidad” (XXII). Intentaremos, a continuación, definir la posición que asume el texto de “Dilucidaciones” frente al lenguaje de la poesía y el del periodismo. El análisis de la forma de utilización de citas y alusiones nos ayudará a caracterizar su estilo, permitiéndonos observar los “espacios discursivos”, según la terminología de Culler, a los que remite “Dilucidaciones”, en donde los textos implicados comparten ciertos códigos y prácticas comunes.

### Concreción del fondo del argumento

Ante todo, es pertinente señalar que varios argumentos desarrollados en “Dilucidaciones” son inseparables de los contextos concretos del lugar y tiempo. Hemos indicado en el apartado 2.2.2. que el argumento sobre la supervivencia de la poesía presentado en los primeros dos apartados responde a una serie de discursos sobre si *la forma poética está llamada a desaparecer*, extendidos en la España de entonces. Por eso, cuando Darío pronunció ese *cliché*, los lectores cultos de España deben de haber comprendido en seguida a qué aludía, aunque pareciera un tema abstracto a los lectores de nuestros tiempos. Lo mismo puede decirse respecto a la mención de Roosevelt, que sirve como introducción del tema de la supervivencia de la poesía. La imagen del presidente de Estados Unidos es, metonimia de la democracia, la burguesía y el imperialismo, así como en los prólogos a *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Esta vez, no obstante, se presenta como un ser dual, pues a pesar de las citadas cargas de connotación, es amante de la poesía:

---

<sup>133</sup> En el citado prólogo del libro de Ugarte, después de las líneas que acabamos de citar, continúa: “Quien pretenda señalar esta cualidad como un defecto en los que escribimos en los diarios, no está con la razón. Se puede ser ligero como el aire, y llevar el polen fecundador. Se bien que entre los intelectuales la palabra periodista tiene una significación inferior. En este sentido, por ejemplo, refiriéndose a mi España Contemporánea, M. Remy de Gourmont escribía: ‘*Cen’est [sic] pas du journalisme*’. En cambio mi excelente amigo Gómez Carrillo me prodigaba por idéntico libro elogios que no merezco, considerándome únicamente como periodista...” (101-102). Y en el artículo de 1910 sobre Francisco Contreras: “Sin embargo, siempre pone algo de su corazón o de su mente el artista que escribe. Y ese algo suele verse a través de las informaciones de esos libros de prosa urgida. Sin contar con que, de cuando en cuando, surgen páginas íntegramente puras” (1950b, 635-636).

El mayor elogio hecho recientemente á la Poesía y á los poetas ha sido expresado en lengua “anglosajona” por un nombre insospechable de extraordinarias complacencias con las nueve musas. Un yanqui. Se trata de Teodoro Roosevelt.

Ese Presidente de República juzga á los armoniosos portaliras con mucha mejor voluntad que el filósofo Platón. No solamente les corona de rosas; mas sostiene su utilidad para el Estado y pide para ellos la pública estimación y el reconocimiento nacional. Por esto comprenderéis que el terrible cazador es un varón sensato. (IX)

Este episodio simbólico supuestamente se funda en los acontecimientos verídicos recientes, es decir, los favores que el presidente otorgó al poeta Edwin Arlington Robinson. Roosevelt propuso a la editorial Charles Scribner’s Sons la reedición del poemario de Robinson, *The Children of the Night* (1897), y remitió una reseña del mismo poemario en 1905 a la revista *The Outlook*<sup>134</sup>. Además, le consiguió un puesto de trabajo en la Oficina de Aduana en Nueva York, en el que Robinson se ganó la vida de 1905 a 1909.

El periodismo es un medio propicio al debate acerca de los sucesos de la actualidad como los arriba señalados. Es cierto que los prólogos a *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza* también dialogan con las situaciones de la época, pero “Dilucidaciones” trata de incidentes aún más específicos y minuciosos. Se puede suponer, por lo menos, la existencia de una relación causa-efecto entre el origen periodístico de “Dilucidaciones” y la concreción del fondo de su argumento.

### Citación del artículo periodístico

Los apartados siguientes se valen de citas de algunos artículos periodísticos específicos. En el apartado tercero, se cita dos largos pasajes extraídos de “Art and the English Public”<sup>135</sup>, artículo

<sup>134</sup> “Review of *The Children of the Night*, by EAR” (*The Outlook*, no. 80, 12-VIII-1905).

<sup>135</sup> Entre los estudios previos de “Dilucidaciones” que hemos consultado, no hay ninguno que indique la fuente de las citas de Symons. Los pasajes que se supone que son equivalentes a las citas los contienen “English Art and the English Public” (*Vanity Fair*, vol. 16, no. 6, VIII-1921) y “Art and the English Public” (*A Study of Oscar Wilde*, 1930). Los contenidos de los dos artículos coinciden en su mayoría, aunque cada uno incluye un par de fragmentos que no hay en el otro y se observan unas revisiones en los tiempos verbales relacionados con los difuntos en la versión posterior. En el libro de 1930 aparece



casi desconocido del crítico inglés Arthur Symons a propósito de la indiferencia del público inglés sobre el arte, para establecer una analogía entre la visión de Symons sobre la situación inglesa y la suya sobre la literatura española<sup>136</sup>. Y como hemos indicado en el apartado 2.2.2., las citas de las palabras de José Ortega y Gasset, extraídas del artículo “Poesía nueva, poesía vieja” (1906), funcionan como oponente dialéctico del argumento en el apartado sexto. La visión dariana sobre la palabra y la representación expuesta allí implica una defensa de la estética de nuevos poetas frente a la crítica orteguiana, a pesar de su aspecto aparentemente metafísico.

El procedimiento de citar artículos periodísticos de terceros y desarrollar sus propias ideas no se observa en otros prólogos darianos, pero es frecuente en su crónica, como resultado de exigencias de la “novedad” en el periodismo. La citación de artículos periodísticos recientes es una manera de otorgar la actualidad al texto. En los fragmentos donde el poeta cita a Symons y a Ortega, el texto comparte con los artículos de ellos la misma forma de aproximación a los temas estéticos actuales, determinada por el código particular del periodismo. El estilo de estas partes, por ello, se asemeja más al estilo de la crónica de Darío que al de sus prólogos.

---

una nota: “A slight portion of this volume has appeared in literary journals, but these passages have been thoroughly revised so as to exclude ephemeral allusions from an original and more fully considered appreciation of Wilde” (88). Es cierto que la primera versión del artículo ya se había publicado alrededor de 1906, ya que Darío dice que “un inglés pensante de los mejores, Arthur Symons, expresaba recientemente” (1907d, XIV), pero no hemos podido comprobarlo en el listado de artículos periodísticos de Symons arreglado por Beckson et al. (1990, 122-280). Transcribimos los fragmentos de la versión de 1930 que equivaldrían a las citas en “Dilucidaciones”: “Nature, we are told, works on the principle of compensation; and in England, where we have always had a few great men, in most forms of art, and a general level hopelessly inappreciative, I seem to find a signal example of compensation. The public in England seems to me to be the least artistic and the least liberal public in the world; but that may be because I am an Englishman, and know it better than any other” (Symons 1930, 5); “Can any other public, I wonder, be as incapable as the English public of taking a work of art as a work of art, and not asking it to be anything else? I ask myself whether this lack of instinct in a race which has the instinct of creation can be an actual dislike of beauty, due to Puritan influences, or a mere inattention to beauty, due to the hasty Imperialism which was devouring the energies of the country” (16-17).

<sup>136</sup> “El predominio de España de esa especie de retórica, aún persistente en señalados reductos, es lo que combatimos los que luchamos por nuestros ideales en nombre de la amplitud de la cultura y de la libertad” (1907d, XV).

### Citación de la poesía del propio autor

Por otro lado, el apartado quinto no aborda las discusiones específicas de actualidad, aunque se vale de la frase de Ortega y Gasset en dicho artículo como introducción<sup>137</sup>, sino que trata sobre una reflexión abstracta a propósito de la esencia de la poesía. Aquí se utiliza una manera de incorporar otros textos distinta a la que hemos observado en las citas y alusiones de textos referentes a los temas actuales. El poeta justifica su opinión por medio de las citas de sus propias palabras que se encuentran en su poesía:

Yo he dicho: Cuando dije que mi poesía era “mía en mí”, sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión ninguna de causar sectarismo en mente ó voluntad ajena, y en un intenso amor á lo absoluto de la Belleza. Yo he dicho: Ser sincero es ser potente. La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal. (1907d, XX-XXI)<sup>138</sup>

En este párrafo y en el siguiente se hallan fragmentos extraídos de cinco textos poéticos<sup>139</sup>, junto con la cita de “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*, siempre acompañados con la frase “he dicho”.

Como se nota en el primer párrafo del apartado quinto —“El poeta tiene la visión directa é introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto á las leyes del general conocimiento” (1907d, XX)—, Darío otorga un papel especial al poeta y al lenguaje poético, puesto que considera la poesía como un vehículo de la concepción trascendental. De esta lógica se seguirá que una verdad sobre la poesía puede expresarse únicamente mediante el

<sup>137</sup> “Los pensamientos e intenciones de un poeta son su estética” (Ortega y Gasset 1966, 48; Darío 1907d, XX).

<sup>138</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>139</sup> Se trata de “*Yo soy aquel que ayer no más decía...*”, “*Cyrano en España*”, “*Pegaso*”, “*Ay, triste del que un día...*” y “*Salutación al águila*”.

lenguaje poético. Aquí el texto de “Dilucidaciones” entra en el espacio discursivo sobre la esencia de la poesía, al que, según Darío, se puede acceder solo a través de la misma, es decir, mediante la citación del lenguaje poético<sup>140</sup>.

### **Variantes. De lo temporal a lo eterno**

Darío agregó dieciséis modificaciones<sup>141</sup> al incorporar “Dilucidaciones” a *El canto errante* (véase la Tabla comparativa del Apéndice I). Entre ellas hay unas que son correcciones de erratas (las ③, ⑨ y ⑪) y otras que son para transmitir mejor el sentido (las ⑧, ⑫ y ⑬). Sin embargo, se puede captar asimismo su intención de suprimir la temporalidad procedente del texto periodístico para producir una cualidad universal más acorde con un prólogo del poemario. En primer lugar, quita adverbios deícticos temporales y espaciales (las ④ y ⑮): cambia “las dilucidaciones que hoy inicio” (1907a, p. 3, col. 4) por “estas dilucidaciones” (1907d, XIII), y “Aquí se está ahora, editorialmente” (1907c, p. 4, col. 1) por “Se está ahora, editorialmente” (1907d, XXIV). En segundo lugar, suprime tres alusiones sarcásticas al crítico español Francisco Fernández Villegas, *Zeda* (las ①, ⑤ y ⑥): quita “No asombrará mucho al Sr. Villegas que yo prefiera, en este sentido, el talento del Sr. Pérez Zúñiga. Cada cual en su especialidad” (1907a, p. 3, col. 3), y cambia “esta Isla de Oro, que no es, como supone el Sr. *Zeda* un limbo” (1907a, p. 3, col. 4) por “esta Isla de Oro” (1907d, XIII) y “como me dice en gentiles y hermosas palabras un escritor apasionado de Mallorca y cuyo nombre es altamente estimado en *La Época*. No me refiero á D. Aquiles Frago, mi ‘entusiasta admirador’” (1907a, p. 3, col. 4)<sup>142</sup> por “como me dice en gentiles y hermosas palabras un escritor apasionado de Mallorca” (1907d, XIV). En tercer lugar, y lo más importante,

<sup>140</sup> En el apartado II, Darío cita la Rima IV de Bécquer: “No digáis que agotado su tesoro, / de asuntos falta, enmudeció la lira; / podrá no haber poetas; pero siempre / habrá poesía” (1989, 104).

<sup>141</sup> Las variantes de puntuación no están contadas.

<sup>142</sup> En el artículo titulado “Otro poeta americano” (*La Época*, 17-I-1907), Francisco Fernández Villegas escribe: “Don Aquiles Frago, entusiasta admirador del egregio vate D. Rubén Darío, acaba de publicar un libro de versos, cuyo título es *Cantos rodados*” (1907, p. 1, col. 3).

agrega al final del texto un “resumen” que no existía en la versión original (la ⑩):

Resumo: La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño ó de la meditación. Hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia. (1907d, XXIV)

En el “resumen” agregado, las opiniones se presentan sin ser acompañadas por los contextos concretos que las circundaban en otras partes, lo cual tiende a inducir a los lectores a una interpretación generalizada y abstracta del conjunto de “Dilucidaciones”. No obstante, en realidad, la heterogeneidad del estilo de “Dilucidaciones”, que aborda tanto las reflexiones metafísicas sobre la poesía sin basarse en hechos concretos, como remite a una serie de discursos sobre la actualidad, y también contiene unos paréntesis autobiográficos en los apartados tercero y cuarto, no es adecuada para reducirse a un resumen. “Dilucidaciones” no está escrito como manifestación de la estética del poemario, sino que es una acumulación de dilucidaciones heterogéneas y casi caprichosas, tal como indica su título. Lo que permitió a Darío emprender tales dilucidaciones es la flexibilidad del periodismo, una “gimnasia del estilo”<sup>143</sup>.

### Hibridez del pensamiento de Darío

Hemos establecido una dicotomía entre los comentarios de la actualidad y las reflexiones abstractas sobre la poesía, pero como hemos comentado antes, los dos enfoques no son independientes sino unidos en la concepción de Darío, y eso también se advierte en

---

<sup>143</sup> El periodismo deja huellas también en la estructura de “Dilucidaciones”. Darío manifiesta su agradecimiento a *El Imparcial* al final del apartado segundo —“El movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar [...] ha hecho que *El Imparcial* me haya pedido estas dilucidaciones” (1907d, XIII)— y cambia el tema desde el apartado tercero, porque allí corresponde el término de la primera entrega de la serie.

“Dilucidaciones”. Cuando él desarrolla las reflexiones sobre la esencia de la poesía en el apartado quinto, no las presenta como un hecho objetivo, sino tenazmente a través del empleo de primera persona singular, a saber, mediante la subjetividad del yo:

Pienso que el don de arte es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida. (XX)

Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. [...] He cantado, en mis diferentes modos, el espectáculo multiforme de la naturaleza y su inmenso misterio. He celebrado el heroísmo, las épocas bellas de la historia, los poetas, los ensueños, las esperanzas. (XX-XXI)

Amador de la cultura clásica, me he nutrido de ella, mas siguiendo el paso de mis días. He comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado, y de las previsiones en lo futuro. (XXI)

Dice por una parte: “La actividad humana [...] ejercita en el vencimiento del tiempo y del espacio” (XX). Pero también dice:

He impuesto al instrumento lírico mi voluntad del momento, siendo á mi vez órgano de los instantes, vario y variable, según la dirección que imprime el inexplicable Destino. (XXI)

He dicho que la tierra es bella, que en el arcano del vivir hay que gozar de la realidad alimentados de ideal. (XXI)

*Es incidencia la Historia. Nuestro destino supremo  
Está más allá del rumbo que marcan fugaces las épocas,  
Y Palenke y la Atlántica no son más que momentos soberbios  
Con que puntúa Dios los versos de su augusto Poema. (XXI)*

El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. (XXIV)

La visión expuesta aquí connota un esencialismo que mira hacia el “Destino”, el “ideal”, el “Poema”, pero a la vez aprecia cada instante, cada realidad, cada época, cada manera y forma. En

el núcleo del pensamiento dariano hay una hibridez en la que coexisten en paz las aspiraciones opuestas.

Nuestro argumento no desmiente la valoración de estudios previos de que “Dilucidaciones” es una de las mejores exposiciones de la poética dariana. El mismo Darío también debe de haberlo considerado así, pues lo eligió como prólogo de su poemario. Si se expresó de la mejor forma en “Dilucidaciones”, será porque es un texto híbrido que pueda reflejar la hibridez misma de su pensamiento.



## CONCLUSIONES

Domador del corcel de cascos de diamante,  
Voy en un gran volar, con la aurora por guía,  
Adelante en el vasto azul, siempre adelante!

“Pegaso” (1905)

Al llegar al final de nuestra disertación sobre el pensamiento de Rubén Darío en torno al *ars poetica*, consideramos inadecuado extractar, a título de conclusión, qué es la poesía y cuál es la función del poeta para él, de forma definitiva. Eso acabaría reduciendo sus ideas a una teoría estática y muerta. Su pensamiento es una trayectoria dinámica, siempre en movimiento, en consonancia con el momento y el entorno. Por ello aquí, en cambio, apuntamos las coherencias, complejidades y contradicciones que acusa el itinerario de sus reflexiones, tal cual nos han permitido percibir las páginas que preceden.

Ante todo cabe poner de relieve que, a través de nuestro análisis, hemos encontrado tres valores primordiales en los que se apoya el concepto dariano de la poesía. El primero es la relatividad histórica. La idea de que el arte y la cultura están condicionados por un determinado tiempo y lugar estuvo presente en sus escritos iniciales, como “El idioma español” (1884) y “Calderón de la Barca” (1886), y de ahí provinieron tanto su anhelo de modernidad, como su búsqueda de la poesía propia de la colectividad americana, constante desde su etapa chilena. El segundo es un esencialismo que presupone el núcleo universal, único y absoluto del arte. Tal idea estuvo implícita ya en la mencionada crítica de Calderón —“encanto universal” (Sequeira 1945, 134) de la obra del español y de Shakespeare—, y más tarde, unida con el idealismo heredado de la estética francesa de la época, constituyó su *religión del Arte* desde la década de 1890 en adelante.



Sin embargo, del mismo modo que el dios se muestra al humano solo a través de su conciencia, su *religión del Arte* está intervenida por el tercer valor, el subjetivismo. En Chile, a propósito de la originalidad de la obra de su amigo Nolasco Préndez, Darío sostuvo que la poesía exterioriza el “pequeño mundo interior” del poeta. Años después, el subjetivismo actuó para él como el sostén de la originalidad de un arte compuesto por reminiscencias del arte de terceros, y como el motivo para reconocer la diversidad de expresiones individuales. Y lo llamativo es que los tres valores producen tensión entre sí, aunque cada uno tiene su coherencia en el pensamiento del poeta desde la juventud hasta la madurez. El relativismo, en su forma extrema, es incompatible con el esencialismo. La visión histórica puede terminar en el colectivismo, al que se opone el subjetivismo que supone la autonomía y soledad del sujeto individual, aún más intensamente cuando éste detesta la vida y el tiempo que le tocó nacer. Asimismo, la suposición de la existencia del núcleo único y absoluto del arte requiere una clase de objetivismo, lo cual también arriesga la soberanía del sujeto.

Respecto a la función del poeta, podemos destacar que la idea de Darío se desarrollaba siempre en torno a la relación entre la masa y la élite —a esta última la llamó *aristocracia intelectual* desde los años de su segunda estancia centroamericana—. A pesar de que, para él, la masa y la *aristocracia* fueron antagónicas, y la creación y comprensión del arte fueron un privilegio permitido solo a la *aristocracia*, él, curiosamente, no dejó de buscar su lugar en los puntos de contacto entre ellas: en su etapa argentina, en el periodismo, como medio de educación estética dirigida por la *aristocracia* hacia la masa, y tras su desplazamiento a Europa, también en la poesía, como recurso para cultivar la esperanza en el pueblo.

Con todo, ante las diversas orientaciones arriba citadas que pueden llevar a una dispersión, la actitud de Darío está marcada por la aspiración de integrarlos todos en armonía. Busca una poesía en la que tanto la marca del tiempo y lugar como la expresión de la subjetividad se integran en el Arte en mayúscula; una poesía destinada a la *aristocracia*, pero que toca al resto del pueblo al

mismo tiempo. Como conclusión a todo lo señalado, queremos decir que el intenso anhelo de la unión armónica de incoherencias y contradicciones, siempre acompañado por el dilema en torno a la imposibilidad de la misma, es lo que realmente caracteriza el pensamiento de Darío.

Similares escisiones fueron quizás las que quisieron reconciliar diversos poetas occidentales de finales del siglo XIX, frente a la ausencia de una única Poética, en busca de su lugar en la sociedad cambiante. Hemos mencionado ya la famosa definición de la *modernité* de Baudelaire como unión de lo transitorio y lo eterno. También podemos recordar las palabras de Paul Bénichou acerca de la poesía moderna, que subrayaron su cualidad de intermediadora entre el sujeto humano, terrenal, y el ideal divino, celestial:

Toda la poesía moderna saca su fuerza de su doble encauzamiento en el postulado del ser y en la libertad creadora del sujeto pensante; supone a la vez la divinidad del símbolo, como referencia al Infinito, y su creación por un Hombre que confiere a las cosas el único sentido que son capaces de tener. (1981, 243)

En este sentido, las contradicciones encerradas en el pensamiento de Darío fueron la fatalidad del poeta occidental de aquella época. Precisamente por eso, Cathy L. Jrade recalcó la procedencia romántica de la aspiración del nicaragüense a la “unidad”, que también heredaron los simbolistas europeos de los románticos ingleses y alemanes<sup>1</sup>.

No obstante, en el caso de Darío, la americanidad de sus interrogaciones sobre el *ars poetica* hizo dichas contradicciones más aún complejas. Él deseó, desde una *periferia*, que se estableciera en América un arte valorado a nivel universal, pero propio de los americanos, e igualmente que el mismo arte emanara del interior del artista individual, lo que desembocó en una tensión entre

---

<sup>1</sup> Jrade, en su *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*, observa: “Like the English and German Romantics and the French Symbolists, the Spanish American Modernists perceived the anxiety of their age as generated by fragmentation: individuals were out of touch with themselves, with their companions, and with nature. The hope for amelioration resided in integration on all three levels. The design that the Romantics elaborated for possible recovery (and that was later adapted by the Symbolists and the Modernists) had its roots in esoteric and biblical conceptions of the world and centers on the analogical vision of the universe underscored by Paz” (1983, 6).

los tres distintos valores más aguda. Asimismo, su intento de aproximación a la masa fue motivado siempre por un sentido de compromiso con la colectividad americana: pretendió aprovechar la naciente prensa de masas, para impulsar con mayor eficacia la modernización de la estética americana, por reconocer el estado tardío de la misma comparado con la europea; y deseó dirigirse al pueblo, debido a su amargura ante la situación de los países hispanos amenazada por el imperialismo estadounidense.

Por consiguiente, la “unidad” pretendida por Darío es todavía más frágil que la de los simbolistas europeos, y por eso mismo, intensa. Y se podrá decir que no apareció en el Fin de siglo del mundo hispano un poeta que asumiera la integración de deseos fraccionados con tanta intensidad como el nicaragüense.

La aportación principal de nuestro estudio radica en haber indicado el devenir y las interrelaciones de diferentes valores en la forma de pensar de Darío, contextualizados en las determinadas circunstancias sociales y culturales de cada fase de su vida, para demostrar todo lo anteriormente expuesto. Dentro de nuestra perspectiva, las etapas a las que los estudios previos de su teoría estética apenas han atendido —la nicaragüense y la centroamericana— también adquieren su significado. En Nicaragua, el poeta cultiva los gérmenes de su futuro concepto sobre la base de las nociones románticas tales como la libertad, la originalidad y la inspiración, con las que se ha familiarizado rodeado por los liberales leoneses en un ambiente social todavía colonial. Durante su estancia en otros países centroamericanos, toma conciencia del rol que la prensa puede ejercer ante el público, a través de la dirección de diarios, lo cual le hace reparar en la escisión entre la masa y la élite. También hemos subrayado los factores externos centrales que sustentan el pensamiento dariano con respecto a las otras etapas: en Chile, son la urbe moderna integrada al mercado mundial, la presencia del grupo literario joven de *La Época* de Santiago, y la condición de extranjero de Darío; en Argentina, la experiencia del viaje a París de donde se ha traído la

## CONCLUSIONES

“biblioteca del simbolismo”, y la atención a los lectores del periodismo obtenida en Centroamérica, aparte de un alto grado de modernización social, los compañeros jóvenes y la condición de forastero, factores comunes a la etapa chilena; y en Europa, el oficio de corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, el auge del modernismo en América, y el fin del simbolismo en París.

Nuestro estudio también conforma una interpretación sintética de diversos textos ensayísticos en prosa de Darío. Hemos destacado no solo la relevancia de los prólogos a sus poemarios, y otros textos frecuentemente citados, tales como “Catulo Mendez” (1888), “Los colores del estandarte” (1896), y los artículos de *Los Raros*, sino también el sentido de los artículos menos indagados, como “El idioma español” y “Calderón de la Barca”, “El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau” (1889), la serie de “Mensajes de la Tarde” (1893-1894), “Pro domo mea” (1894), “Nuestros propósitos” (1894), “El modernismo en España” (1899), “Al Dr. Max Nordau” (1903) y “Marinetti y el futurismo” (1909), tal cual indican los títulos de nuestros apartados respectivos, así como de cuantos fragmentos sembrados en abundantes artículos que hemos citado para examinar las visiones darianas sobre temas concretos.

Por último, nuestra interpretación de los textos del poeta nicaragüense —especialmente de las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, un “manifiesto-poema”, según nuestro juicio—, ha destacado la densidad del mundo simbólico contenido en ellos, unido a sus ideas, lo cual permite diversos niveles de lectura en un porcentaje elevado de sus escritos. Si la poesía es el lenguaje supremo para él, esperamos que nuestra disertación abra la posibilidad de nuevas investigaciones de su propia creación poética, especialmente de sus abundantes poemas sobre la poesía y el poeta, “el tema por antonomasia”, en palabras de Ángel Rama, de la poesía dariana.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abastado, Claude. 1980. "Introduction à l'analyse des manifestes". *Littérature*, no 3: 3-11.
- . 1984. "The Language of Symbolism". En *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, editado por Anna Balakian, 85-100. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Abrams, M. H. 1971. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory of the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1984. "Coleridge, Baudelaire, and Modernist Poetics". En *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism*, 109-144. Nueva York; Londres: W. W. Norton & Company.
- Acereda, Alberto. 1997. "Música de las ideas y música del verbo. Versolibrismo dariano". *Anthropos* 170-171: 81-89.
- Acereda, Alberto, y Rigoberto Guevara. 2004. *Modernism, Rubén Darío and the Poetics of Despair*. Dallas: University Press of America.
- Alas, Leopoldo. 2004. *Obras completas*. Tomo VII (Artículos 1882-1890). Oviedo: Nobel.
- . 2005. *Obras completas*. Tomo VIII (Artículos 1891-1894). Oviedo: Nobel.
- Albert, Pierre, Sánchez Aranda José Javier, Guash Juan María, José María Guasch, y José Javier Sánchez Aranda. 1990. *Historia de la Prensa*. Madrid: Rialp.
- Allegra, Giovanni. 1986. *El reino interior: premisas y semblanzas del modernismo en España*. Traducido por Vicente Martín Pindaro. Madrid: Encuentro.
- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres; Nueva York: Verso.
- Anderson Imbert, Enrique. 1967. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Angenot, Marc. 1989. "L'art comme aristocratie et comme religion : l'idéologie du champ littéraire en 1889". *Cahiers de recherche sociologique*, no. 12: 35-50.
- Arellano, Jorge Eduardo. 1992. "Los inicios del periodismo en Nicaragua". En *Catálogo de periódicos y revistas de Nicaragua (1830-1930)*, 11-43. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura, Biblioteca Nacional "Rubén Darío".
- . 1996. *Los raros: una lectura integral*. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura.
- . 1998. "Los raros: contexto histórico y coherencia interna". En *Rubén Darío: estudios en el centenario de "Los raros" y "Prosas profanas"*, editado por Alfonso García Morales, 35-55. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Armijo, Roberto, y José Napoleón Rodríguez Ruiz, eds. 1965. *Francisco Gavidia. La odisea de su genio*. Tomo I. San Salvador: Ministerio de Educación.
- Arrieta, Rafael Alberto, ed. 1959. *Historia de la literatura argentina*. Tomo III (Las letras en la segunda mitad del siglo XIX). Buenos Aires: Peuser.
- Ashmurst, Anna Wayne. 1972. "Clarín y Darío: Una guerrilla literaria del modernismo". *Cuadernos hispanoamericanos* 260: 324-330.
- Baju, Anatole, y Luc Vajarnet. "¡Lectores!". En *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*, editado y traducido por Claudio Iglesias, 243-244. Buenos Aires: Caja Negra.
- Balakian, Anna. 1969. *El movimiento simbolista. Juicio crítico*. Madrid: Guadarrama.
- Balmaceda, Pedro. 1981. "Los dioses que civilizan". En *El carácter chileno*, editado por Hernán Godoy Urzúa, 2ª edición, 272-273. Santiago: Editorial Universitaria.
- Barcia, Pedro Luis. 1968. "Introducción". En *Escritos dispersos de Rubén Darío*, vol. I, 13-76. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- . 1976. "Rafael Obligado, prosista". En Rafael Obligado, *Prosas*, XIII-LXXVI. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

## BIBLIOGRAFÍA

- Battilana, Carlos. 2006. "El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires: Proyecciones". En *Historia crítica de la literatura argentina*, editado por Noé Jitrik, 101-127. Buenos Aires: Emecé.
- Baudelaire, Charles. 1975. *Œuvres complètes*. Tomo I. París: Gallimard.
- . 1976. *Œuvres complètes*. Tomo II. París: Gallimard.
- Beaunier, André. 1902. "La Poésie aujourd'hui". *Le Figaro*, 28 de diciembre de 1902: p. 1, cols. 1-2.
- Beckson, Karl, Ian Fletcher, Lawrence W. Markert, y John Stokes. 1990. *Arthur Symons: A Bibliography*. Greensboro, NC: ELT Press.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. 1989. *Rimas*. Editado por José Carlos de Torres. 4ª edición. Madrid: Castalia.
- Bénichou, Paul. 1981. *La coronación del escritor 1750-1830*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 2012. "París, capital del siglo XIX". En *El París de Baudelaire*, traducido por Mariana Dimópulos, 43-63. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Berlin, Isaiah. 2001. *The Roots of Romanticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Berman, Marshall. 1988. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. Nueva York: Penguin.
- Bibbó, Federico. 2012. "El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades". *Prismas*, no. 16: 191-194.
- Binns, Niall. 2016. "'¡Pax...!' de Rubén Darío: testamento poético y acto de clausura". *Anales de Literatura Española*, no. 28: 53-69.
- Bonilla, Abelardo. 1967. *América y el pensamiento poético de Rubén Darío*. San José: Costa Rica.
- Browitt, Jeffrey. 2010. "Rubén Darío ante la crítica literaria en la época del modernismo". En *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*. Managua: IHNCA-UCA.
- Brunel, Pierre. 1984. "The 'Beyond' and the 'Within': The Place and Function of Myths in Symbolist Literature". En *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, editado por Anna Balakian, 399-411. Budapest: Akadémiai Kiadó.



- Brunner, José Joaquín. 2001. "Modernidad: centro y periferia". *Estudios Públicos*, no. 83: 241-263.
- Bruno, Paula. 2012. "Vida intelectual de la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Un balance historiográfico". *PolHis*, no. 9: 69-91.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1944. *Biblioteca de autores españoles*. Tomo VII (Obras de don Pedro Calderón de la Barca). Editado por Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Manuel Rivadeneyra.
- . 1945a. *Biblioteca de autores españoles*. Tomo IX (Obras de don Pedro Calderón de la Barca). Editado por Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Manuel Rivadeneyra.
- . 1945b. *Biblioteca de autores españoles*. Tomo XII (Comedias de don Pedro Calderón de la Barca). Editado por Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Manuel Rivadeneyra.
- . 1945c. *Biblioteca de autores españoles*. Tomo XIV (Comedias de don Pedro Calderón de la Barca). Editado por Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Manuel Rivadeneyra.
- Călinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Campoamor, Ramón de. 1883. *Poética*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- . 1889. "La poesía desdeñada por la ciencia y por la prosa". *La Ilustración Americana y Española*, año XXXIII, no. II, 15 de enero de 1889: 27-30. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001132561>.
- Capdevila, Arturo. 1969. *Rubén Darío. "Un bardo rei"*. 2ª edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- Carbonell, Marta Cristina. 1994. "La polémica en torno a las 'Cartas americanas' (1889) de Juan Valera". *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 157-173. Barcelona, P.P.U.
- Caresani, Rodrigo Javier. 2010. "Hacia una cartografía de la poética dariana". En *Repertorio dariano 2010*, editado por Jorge Eduardo Arellano, 63-88. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- . 2015. "El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La*

- Prensa*". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 44: 137-183.
- Carilla, Emilio. 1967a. *Una etapa decisiva de Rubén Darío*. Madrid: Gredos.
- . 1967b. "Las revistas de Rubén Darío". *Atenea* 44, no. 415-416: 279-292.
- Carrere, Emilio, ed. 2009. *La corte de los poetas*. Edición facsimilar. Sevilla: Renacimiento.
- Carter, Boyd G., ed. 1967. *La "Revista de América" de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Edición facsimilar. Managua: Imprenta Nacional.
- . 1987. "Revistas literarias hispanoamericanas del siglo XIX". En *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, coordinado por Luis Iñigo Madrigal, 75-86. Madrid: Cátedra.
- Casal, Julián del. *Poesía completa y prosa selecta*. Editado por Álvaro Salvador. Madrid: Verbum, 2001.
- Casanova, Pascale. 1999. *La República mundial de las Letras*. Traducido por Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- Castro, Belén. 2000. "Introducción". En José Enrique Rodó, *Ariel*, 9-127. Madrid: Cátedra.
- Chastel, André. 2000. *El grutesco*. Traducido por Miguel Morán Turina. Madrid: Akal.
- Colombi, Beatriz. 2004. "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires". En *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, editado por Susana Zanetti, 61-82. Buenos Aires: Eudeba.
- . 2013. "Rubén Darío y el mito Poe en la Literatura Hispanoamericana". En *Rubén Darío en su laberinto*, editado por Rocío Oviedo Pérez de Tudela, 223-238. Madrid: Verbum.
- Concha, Jaime. 1975. *Rubén Darío*. Madrid: Júcar.
- Conejero, María de los Ángeles. 1985. "Rubén Darío, crítico literario". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 13: 223-236.
- Crary, Jonathan. 2002. "La modernización de la visión". En *Poéticas del espacio*, editado por Steve Yates, 129-146. Barcelona: Gustavo Gili.
- Culler, Jonathan. 1976. "Presupposition and Intertextuality". *Modern Language Notes* 91, no. 6:

1380-1396.

Damrosch, David. 2003. *What is World Literature?* Princeton; Oxford: Princeton University Press.

Darío, Rubén. 1907a. "Dilucidaciones" (I, II). *El Imparcial*, 18 de febrero de 1907: p. 3, cols. 3-4.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000215305>.

—. 1907b. "Dilucidaciones" (III, IV). *El Imparcial*, 25 de febrero de 1907: p. 4, cols. 1-2.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000215577>.

—. 1907c. "Dilucidaciones" (V, VI). *El Imparcial*, 4 de marzo de 1907: p. 3, col. 5, p. 4, col. 1.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000215896>.

—. 1907d. *El canto errante*. Madrid: Pérez Villavicencio. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000192599>.

—. 1918a. *Obras completas*. Tomo XIII. Editado por Alberto Ghirardo. Madrid: Mundo Latino.

—. 1918b. *Obras completas*. Tomo XIV. Editado por Alberto Ghirardo. Madrid: Mundo Latino.

—. 1919a. *Rubén Darío en Costa Rica (1891-1892): cuentos y versos, artículos y crónicas*. Editado por Teodoro Picado. San José de Costa Rica: García Monge y Cía.

—. 1919b. *Obras completas*. Tomo XX. Editado por Alberto Ghirardo. Madrid: Mundo Latino.

—. [192\_?]. *Obras completas*. Tomo XI. Editado por Alberto Ghirardo y Andrés González Blanco. Madrid: Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez.

—. 1934. *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Editado por Raúl Silva Castro. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.

—. 1938. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Editado por Erwin K. Mapes. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

—. 1943. *El archivo de Rubén Darío*. Editado por Alberto Ghirardo. Buenos Aires: Losada.

—. 1950a. *Obras completas*. Tomo I. Editado por M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó Contell. Madrid: Afrodisio Aguado.

—. 1950b. *Obras completas*. Tomo II. Editado por M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó

- Contell. Madrid: Afrodisio Aguado
- . 1950c. *Obras completas*. Tomo III. Editado por M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó  
Contell. Madrid: Afrodisio Aguado.
- . 1953. “Nuevos encuentros con Rubén Darío. 10 rimas y 6 prosas desconocidas”. Editado por  
Eduardo Héctor Duffau. *Ábside: revista de cultura mexicana* 17, no. 2 (abril-junio): 211-238.
- . 1955. *Obras completas*. Tomo IV. Editado por M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó  
Contell. Madrid: Afrodisio Aguado
- . 1968. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Volumen I. Editado por Pedro Luis Barcia. La Plata:  
Universidad Nacional de la Plata.
- . 1970. *Páginas desconocidas de Rubén Darío*. Editado por Roberto Ibáñez. Montevideo:  
Biblioteca de Marcha.
- . 1973. *El Mundo de los Sueños*. Editado por Ángel Rama. Puerto Rico: Universidad de Puerto  
Rico.
- . 1977. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Volumen II. Editado por Pedro Luis Barcia. La Plata:  
Universidad Nacional de la Plata.
- . 1983. *Prosas profanas y otros poemas*. Editado por Ignacio M. Zuleta. Madrid: Castalia.
- . 1998. *España contemporánea*. Editado por Noel Rivas Bravo. Managua: Academia  
Nicaragüense de la Lengua.
- . 2000. *La caravana pasa*. Libro primero. Editado por Günther Schmigalle. Berlín: Tranvía.
- . 2001a. *La caravana pasa*. Libro tercero. Editado por Günther Schmigalle. Berlín: Tranvía.
- . 2001b. *Tierras solares*. Editado por Noel Rivas Bravo. Managua: Fondo Editorial CIRA.
- . 2002. *Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916)*. Editado por José Jirón Terán, Julio  
Valle-Castillo y Jorge Eduardo Arellano. 2ª edición. Managua: Fundación Vida.
- . 2003. *Prólogos de Rubén Darío*. Editado por José Jirón Terán. Managua: Academia  
Nicaragüense de la Lengua.

- . 2004. *La caravana pasa*. Libro cuarto y libro quinto último. Editado por Günther Schmigalle. Berlín: Tranvía.
  - . 2005. *La caravana pasa*. Libro segundo. Editado por Günther Schmigalle. Berlín: Tranvía.
  - . 2006. *Crónicas desconocidas: 1901-1906*. Editado por Günther Schmigalle. Berlín: Tranvía.
  - . 2008. *¿Va a arder París...? Crónicas cosmopolitas, 1892-1912*. Editado por Günther Schmigalle. Madrid: Veintisiete Letras.
  - . 2010. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Editado por José María Martínez. 8ª edición. Madrid: Cátedra.
  - . 2011a. *Crónicas desconocidas: 1906-1914*. Editado por Günther Schmigalle. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
  - . 2011b. *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas*. Editado por Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
  - . 2011c. *Obra poética*. Editado por José Carlos Rovira Soler. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
  - . 2013. *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Editado por Rodrigo Javier Caresani. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
  - . 2015. *Los Raros*. Editado por Günther Schmigalle. Berlín: Verlag Walter Frey.
  - . 2017a. "Cuatro textos desconocidos de Rubén Darío en *La Nación*". En *Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916)*, editado por Günther Schmigalle y Rodrigo Caresani, 95-115. Managua: Dinámica.
  - . 2017b. *Rubén Darío en El Fígaro de La Habana: Escritos desconocidos*. Editado por Jorge Camacho. Lexington: Acera Norte.
- Davison, Ned. 1971. *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*. Buenos Aires: Nova.
- Diego, Gerardo, ed. 2007. *Poesía española*. Madrid: Cátedra.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. 1985. *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*.

- Murcia: Universidad de Murcia.
- Eckermann, Johann Peter. 2006. *Conversaciones con Goethe*. Traducido por Rosa Sala Rose. Barcelona: Acantilado.
- Eliot, T. S. 1949. "From Poe to Valéry". *The Hudson Review* 2, no. 3: 327-342.
- Fernández, Teodosio. 1998. "Los raros frente al decadentismo". En *Rubén Darío: estudios en el centenario de "Los raros" y "Prosas profanas"*, editado por Alfonso García Morales, 57-68. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Fernández Villegas, Francisco. 1907. "Otro poeta americano". *La Época*, 17 de enero de 1907: p. 1, col. 3. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000742863>.
- Forrani, Enrique. 2007. "Introducción. La protesta de los cisnes". En *La protesta de los cisnes*, 13-43. Buenos Aires: Katatay.
- France, Anatole. 1921. "M. Jules Lemaître". En *La Vie littéraire*, 172-177. París: Calmann-Lévy.
- Fussell, Paul. 2006. *La Gran Guerra y la memoria moderna*. Traducido por Javier Alfaya, Barbara McShane y Javier Alfaya McShane. Madrid: Turner.
- García Morales, Alfonso. 1994. "El templo de la diosa, una imagen sobre la religión del arte en Rubén Darío". En *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, editado por Luis Gómez Canseco, 23-51. Huelva: Universidad de Huelva.
- . 1996. "Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagosa". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 25: 143-170.
- . 1998a. "Presentación". En Alfonso García Morales, ed., *Rubén Darío: estudios en el centenario de "Los raros" y "Prosas profanas"*, 9-19. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- . 1998b. "Construyendo el modernismo hispanoamericano. Rubén Darío y Carlos Romagosa". En *Rubén Darío: estudios en el centenario de "Los raros" y "Prosas profanas"*, editado por Alfonso García Morales, 85-114. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- . 2006. "Un artículo desconocido de Rubén Darío: 'Mallarmé. Notas para un ensayo futuro'".

- Anales de Literatura Hispanoamericana* 35: 31-54.
- Gautier, Théophile. 1856. *Les grotesques*. París: Michel Lévy Frères.
- Genette, Gérard. 1993. *Ficción y dicción*. Traducido por Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- Ghil, René. 1886. *Traité du verbe*. París: Giraud.
- Gombrich, E. H. 1991. “‘Padre de la historia del arte’. Lectura de las *Lecciones sobre la estética*, de G. H. F. Hegel (1770-1831)”. En *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, traducido por Alfonso Montielongo, 53-67. México: Fondo de Cultura Económica.
- Goncourt, Jules, y Edmond Goncourt. 1883. *En 18...* París: G. Charpentier.
- González, Aníbal. 1983. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- . 2007. *A Companion to Spanish American Modernismo*. Woodbridge: Tamesis.
- Gourmont, Rémy de. 1893. “Celui qui ne comprend pas”. En *L'idéalisme*, 39-48. París: Mercure de France.
- . 2007. “El idealismo”. En *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*, editado y traducido por Claudio Iglesias, 253-260. Buenos Aires: Caja Negra.
- Grimal, Pierre. 1989. *Diccionario de mitología griega y romana*. Traducido por Francisco Payarais. Barcelona: Paidós.
- Groussac, Paul. 1916. “Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío”. *Nosotros* 21, no. 82: 151-160.
- Guitarte, Guillermo L. 1991. “Del español de España al español de veinte naciones. La integración de América al concepto de lengua española”. En *El español de América: actas del III congreso internacional de El español en América*, vol. 1, 65-86. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- Gullón, Ricardo. 1971. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos.
- Gutiérrez, José Ismael. 1996. “La crítica literaria en *La Revista de América* de Rubén Darío y

## BIBLIOGRAFÍA

- Ricardo Jaimes Freyre o el eclecticismo modernista en las publicaciones literarias hispanoamericanas del fin de siglo”. *Revista Iberoamericana* 62, no. 175 (abril-junio): 367-383.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 2004. *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. 3ª edición. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, Max. 1962. *Breve historia del modernismo*. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, Pedro. 1928. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires; Madrid: Babel.
- . 1969. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández de López, Ana María. 1989. *El Mundial Magazine de Rubén Darío. Historia, estudio e índices*. Madrid: Beramar.
- Hirsch, Edward. 2014. *A Poet's Glossary*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Hoffmann, E. T. A. 1963. “Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie”. En *Schriften zur Musik: Nachlese*, 34-51. Múnich: Winkler.
- Huysmans, Joris-Karl. 1908. *Certains*, 167-181. París: Plon-Nourrit et Cie.
- Irving, Evelyn Uhrhan de. 1968. “Rubén Darío y Narciso Tondreau, íntimos amigos en Chile”. En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 883-892. México: El Colegio de México.
- . 1971. “Presencia de Rubén Darío en Guatemala”. *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 735-745. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Jáuregui, Carlos. 1998. “Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío”. *Revista Iberoamericana* 64, no. 184-185 (julio-diciembre): 441-449.
- Jiménez, Juan Ramón. 1999. *El modernismo: apuntes de curso (1953)*. Editado por Jorge Urrutia. Madrid: Visor.



- Jitrik, Noé. 1978. *Las contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México.
- Jouanny, Robert. 1984. "The Background of French Symbolism". En *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, editado por Anna Balakian, 67-83. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Jrade, Cathy Login. 1983. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Resource to Esoteric Tradition*. Austin: University of Texas Press.
- . 1998. *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press.
- Judicini, Joseph V. 1964. "Rubén Darío y la renovación de la prosa castellana". *Revista Iberoamericana* 30, no. 57 (enero-junio): 51-73.
- Kandeler, Riklef, y Wolfram R. Ullrich. 2009. "Symbolism of plants: examples from European-Mediterranean culture presented with biology and history of art". *Journal of Experimental Botany* 60, no. 13 (julio): 3611-3613.
- Kristeva, Julia. 1986. "Word, Dialogue and Novel". En *The Kristeva Reader*, editado por Toril Moi, 36-61. Nueva York: Columbia University Press.
- Larrea, Juan. 1972. *Intensidad del canto errante*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Le Gallienne, Richard. 1893. *The Religion of a Literary Man*. Londres: Elkin Mathews and John Lane.
- Lee Cozad, Mary. 1974. "Los prólogos de Rubén Darío: estudio bibliográfico". *Thesaurus* 39, no. 3: 457-488.
- Llorente, Teodor. 1885. *Llibret de versos*. Valencia: Domenech.
- Lorenz, Erika. 1960. *Rubén Darío. Bajo el divino imperio de la música*. Traducido por Fidel Coloma González. Managua: Lengua.
- Loveluck, Juan. 1968. "Una polémica en torno a Azul...". En *Estudios sobre Rubén Darío*, editado por Ernesto Mejía Sánchez, 227-265. México: Fondo de Cultura Económica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Machado, Manuel. 2008. *Cante hondo*. Barcelona: Nortedur.
- Madariaga de la Campa, Benito. "Panorama del fin del siglo XIX en Santander". En *Cien años de Caja Cantabria*, coordinado por Emilio Gómez García, 33-42. Santander: Caja Cantabria.
- Malosetti Costa, Laura. 2001. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mapes, Erwin K. 1925. *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*. París: Librairie Ancienne Edouard Champion.
- Mapes, Erwin K., y Julio Saavedra Molina. 1939. "Reseña de *Azul...*". En Rubén Darío, *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*, tomo I, 115-156. Santiago de Chile: Imprenta Universo.
- Marasso, Arturo. 1973. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 2007. "Primer Manifiesto Futurista". En *Futurismo: manifiestos y textos*, traducido por Jorge Milosz Graba, 21-26. Buenos Aires: Quadrata, 2007.
- Martínez, José María. 2013. "Rubén Darío y Alejandro Bermúdez escriben para *La Nación*: sobre la autoría de cinco crónicas de 1915". *Hispanic Journal* 34, no. 2: 131-144.
- . 2016. "Los raros: arquitectura(s), jerarquías y filiaciones". *Zama*, número extraordinario: 69-91.
- Martínez Albertos, José Luis. 1984. *Curso general de redacción periodística*. Barcelona: Mitre.
- Martínez Cachero, José María. 1953. "Algunas referencias sobre el antimodernismo español". *Archivum*, tomo III, 311-333.
- . 1982. "La literatura". En *Historia general de España y América*, tomo XVI-1: *Revolución y restauración (1868-1931)*, coordinado por José Andrés-Gallego, 61-133. Madrid: Rialp.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. 2010. *Manifiesto comunista*. Madrid: Akal.
- Matisse, Henri. 1905-1906. "Le Bonheur de vivre". Óleo sobre tela. Filadelfia: Barnes Foundation.
- <https://collection.barnesfoundation.org/objects/7199/Le-Bonheur-de-vivre-also-called-The-Joy-of-Life/>

- Mauclair, Camille. 1901. *L'Art en Silence*. París: Paul Ollendorff.
- Meier, Elke. 1982. "Unamuno, Rubén Darío y el modernismo". *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 27: 135-148.
- Mejía Sánchez, Ernesto. 1967. "Darío y Centroamérica". *Revista Iberoamericana* 33, no. 64 (julio-diciembre): 189-208.
- Molloy, Silvia. 1980. "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío". *Sin nombre* 11, no. 3 (octubre): 7-15.
- Montaldo, Graciela. 1995. *Sensibilidad amenazada: tendencias del modernismo latinoamericano*. Caracas: Planeta.
- Montiel Argüello, Alejandro. 1986. *Rubén Darío en Costa Rica*. San José: s.n.
- Moréas, Jean. 1889. *Les premières armes du symbolisme*. París: Léon Vanier.
- . 2007. "El simbolismo". En *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*, editado y traducido por Claudio Iglesias, 245-248. Buenos Aires: Caja Negra.
- Moretti, Franco. 2000. "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1 (enero-febrero): 54-68.
- Morice, Charles. 1889. *La Littérature de tout à l'heure*. París: Perrin.
- Navarro Tomás, Tomás. 1974. *Métrica española*. 4ª edición. Madrid; Balcerona: Guadarrama.
- . 1982. "Ritmo y armonía en los versos de Darío". En *Los poetas en sus versos*, 199-231. Barcelona: Ariel.
- Núñez de Arce, Gaspar. 1887. *Discurso leído por el Excmo. Señor D. Gaspar Núñez de Arce el día 3 de diciembre de 1887 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid con motivo de la apertura de sus cátedras*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Obligado, Rafael. 1976. *Prosas*. Editado por Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

## BIBLIOGRAFÍA

- Olivares, Jorge. 1980. "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica". *Hispanic Review* 48, no. 1: 57-76.
- Olivera, Otto. 1967. "El Correo de la Tarde (1890-1891) de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana* 33, no. 64 (julio-diciembre): 259-280.
- Onís, Federico de. 2012. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Editado por Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento.
- , ed. 1956. *Anthologie de la poésie ibéro-américaine*. París: Nagel.
- Ortega y Gasset, José. 1966. "Poesía nueva, poesía vieja". En *Obras completas*, tomo I (1902-1916), 7ª edición, 48-52. Madrid: Revista de Occidente
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. 1995. "Recreación e iniciación: la imagen con consecuencia dariana". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 24: 181-201.
- . 2016. "El difícil camino de la paz: el pensamiento político de Rubén Darío". *Zama*, número extraordinario: 217-226.
- Oyuela, Calixto. 1915. *Estudios literarios*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos.
- Pardo Bazán, Emilia. 1889. "La España de ayer y la de hoy (La muerte de una leyenda)". En *La España de ayer y la de hoy*, 61-90. Madrid: Administración.
- Pater, Walter. 1986. *Three Major Texts (The Renaissance, Appreciations, and Imaginary Portraits)*. Editado por William E. Buckler. Nueva York; Londres: New York University Press.
- Paz, Octavio. 1980. "El caracol y la sirena". En *Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, 9-65. 5ª edición. México: Joaquín Mortiz.
- . 1990. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a las vanguardias*. Barcelona: Seix Barral.
- Péladan, Joséphin. 1888. *L'Art ochlocratique*. París: Camille Dalou.
- Pérez, Alberto Julián. 2011. *La poética de Rubén Darío*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pérez-Baltodano, Andrés. 2003. *Entre el Estado Conquistador y el Estado Nación: Providencialismo, pensamiento político y estructuras de poder en el desarrollo histórico de Nicaragua*. Managua:

IHNCA/UCA.

- Phillips, Allen W. 1959. "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo". *Revista Iberoamericana* 24, no. 47 (enero-junio): 41-64.
- . 1994. "Introducción". En Rubén Darío, *Antología poética*, editado por Allen W. Phillips y José C. Rovira, 11-47. Madrid: Taurus.
- Piglia, Ricardo. 2016. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pinilla Burgos, Ricardo. 2005. "La metafísica de la música en el romanticismo". *Pensamiento* 61, no. 231 (mayo): 421-239.
- Poe, Edgar Allan. 1902a. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Vol. II. Editado por James Albert Harrison. Nueva York: John D. Morris & Company.
- . 1902b. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Vol. XIV. Editado por James Albert Harrison. Nueva York: John D. Morris & Company.
- Quesada Pacheco, Miguel Ángel. 2008. "El español de América Central ayer, hoy y mañana". *Boletín de Filología* 43, no. 1: 145-174.
- Rama, Ángel. 1983a. "El poeta frente a la modernidad". En *Literatura y clase social*, 78-143. México: Folios.
- . 1983b. "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". *Hispanamérica*, no. 36: 3-19.
- . 1985a. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- . 1985b. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas; Barcelona: Alfadil.
- Ramos, Julio. 2006. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El Perro y la Lana.
- Rivas Bravo, Noel. 1998. "Introducción". En Rubén Darío, *España contemporánea*, 7-69. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- . 2000. "Rubén Darío en la revista *Vida Nueva*". *Philologia Hispalensis* 14, fasc. 1: 249-252.
- Rivero Iglesias, Carmen. 2011. "La interpretación idealista del Quijote". En *Ortodoxia y*

## BIBLIOGRAFÍA

- heterodoxia de Cervantes*, editado por Carmen Rivero Iglesias, 381-396. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Rodó, José Enrique. 1915. *Cinco ensayos: Montalvo, Ariel, Bolívar, Rubén Darío, Liberalismo y jacobinismo*. Madrid: Sociedad Española de Librería.
- Rojas, Gonzalo. 2009. "Darío y más Darío". *Atenea*, no. 500: 193-205.
- Romero, José Luis. 1976. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.
- Roosevelt, Theodore. 1905. "Review of The Children of the Night, by EAR". *The Outlook*, no. 80 (agosto): 913-914.
- Rotker, Susana. 2005. *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. 2002. *Rubén Darío*. Madrid: Síntesis.
- Ruskin, John. 1903. *Modern Painters*. Vol. I. Londres: George Allen.
- Salinas, Pedro. 2005. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Península.
- Salvador Jofre, Álvaro, y Gracia María Morales Ortiz. 2017. "Estudio introductorio". En Rubén Darío, *Los Raros. Prosas profanas y otros poemas*, 13-66. Madrid: Editorial UNED.
- Sánchez Andrés, Agustín. 2016. "La normalización de las relaciones entre España y Centroamérica durante la gestión de Julio de Arellano y Arróspide, 1889-1895". *Revista Complutense de Historia de América* 42: 243-266.
- Sánchez-Castañer, Francisco. 1976. "Los 'Prólogos' de Rubén Darío a sus libros poéticos". En *Estudios sobre Rubén Darío*, 13-24. Madrid: Cátedra Rubén Darío.
- Sarlo, Beatriz. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Scarano, Laura. 1985. "Los prólogos de Darío a sus obras en verso: Una poética explícita". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 14: 251-263.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1994. "La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité". *Revue germanique internationale*, no. 2 (julio): 195-207.

- Schiaffino, Eduardo. 1933. "El Ateneo en 1894". En *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, 352-360. Buenos Aires: Edición del Autor.
- Schmigalle, Günther. 2000. "'La pluma es arma hermosa': Rubén Darío en Costa Rica". *Lengua* 23: 163-233.
- Schmigalle, Günther, y Rodrigo Javier Caresani. 2017a. *Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916)*. Managua: Dinámica.
- . 2017b. "Nuevas incursiones al 'bosque espeso'. Notas para un catálogo comprehensivo de las colaboraciones darianas en *La Nación* de Buenos Aires (1889-1916)". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46: 89-157.
- Schulman, Iván A. 1966. *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*. México: El Colegio de México.
- Sequeira, Diego Manuel. 1945. *Rubén Darío criollo o raíz y medula de su creación poética*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- . 1964. *Rubén Darío criollo en El Salvador. Segunda estada o atalaya de su revolución poética*. León: Hospicio.
- Shakespeare, William. 1987. *The Complete Works of William Shakespeare*. Editado por Břetislav Hodek. Londres: Hamlyn.
- Silva Castro, Raúl. 1956. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid: Gredos.
- . 1969. "Estudio preliminar". En *La literatura crítica de Chile*, editado por Raúl Silva Castro, 9-44. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Siskind, Mariano. 2014. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Solsona, Justo, y Carlos Hunter. 1990. *La Avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Steiner Jonas, Pablo. 1987. *Intermezzo en Costa Rica; estudio bio-bibliográfico sobre Rubén Darío*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Managua: Gurdíán.
- Suárez Wilson, Reyna. 1968. "El 'Ateneo'". En *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*, coordinado por Raúl Castagnino, 125-202. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Subercaseaux, Bernardo. 1997. *Historia de las ideas y de la Cultura en Chile*. Vol. 2 (Fin de siglo: La época de Balmaceda). Santiago de Chile: Universitaria.
- . 2004. *Historia de las ideas y de la Cultura en Chile*. Vol. 3 (El centenario y las vanguardias). Santiago de Chile: Universitaria.
- Swart, Koenraad W. 1964. *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*. La Haya: Martinus Nihoff.
- Symons, Arthur. 1893. "The Decadent Movement in Literature". *Harper's Magazine* 87 (noviembre): 858-867.
- . 1921. "English Art and the English Public". *Vanity Fair* 16, no. 6 (agosto): 39.
- . 1930. *A Study of Oscar Wilde*. Londres: Grafton House.
- Taine, Hippolyte. 1900. *Historia de la literatura inglesa*. Vol. 1. Madrid: La España Moderna.
- . 1968. *Filosofía del arte*. Traducido por Amparo Cebrián. Madrid: Espasa-Calpe.
- Tanase, Azusa. 2016. "El motivo de la errancia en la poesía de Rubén Darío". *Journal of Hispanic Modernism* 7 (febrero): 216-227.
- . 2017. "Hibridez e intertextualidad: 'Dilucidaciones' (1907) de Rubén Darío". *Hispánica* 61 (diciembre): 163-184.
- Torre, Guillermo de. 1969. *La vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid: Guadarrama.
- Torres, Alejandra. 2014. "Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas". *Revistas culturales* 2.0, 29 de abril de 2014. <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alejandra-torres-leer-y-mirar-la-apuesta-de-rub%C3%A9n-dar%C3%ADo-como-director-de-revistas>.
- Torres, Edelberto. 2010. *La dramática vida de Rubén Darío*. 8ª edición. Managua: Amerrique.



- Unamuno, Miguel de. 1901. "Prólogo". En Manuel Ugarte, *Paisajes parisienses*, I-VI. París: Garnier Hermanos.
- . 1907. "La poesía de Manuel Machado". En Manuel Machado, *Alma. Museo. Los cantares*, VI-XXVII. Madrid: Librería de Pueyo.
- . 1958. "*La Maldonada*, costumbres criollas, por F. Grandmontagne". En *Obras completas*, tomo VIII, 64-68. Madrid: Afrodisio Aguado.
- "Un Banquete de Homenaje y de Despedida" 1912. *Mundial Magazine*, no. 13 (mayo): 70-71.
- Utrera Torremocha, María Victoria. 1999. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Vajda, György M. 1984. "The Structure of the Symbolist Movement". En *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, editado por Anna Balakian, 29-41. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Valera, Juan. 1889. *Cartas americanas*. Primera serie. Madrid: Fuentes y Capdeville.
- Valle-Castillo, Julio. 2016. "*Prosas profanas y otros poemas*: heterogeneidad, intertexto y otros recursos". En Rubén Darío, *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, LXXXVII-CIX. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Vargas Llosa, Mario. 2001. *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Investigaciones Humanísticas.
- Verdes Montenegro, José. 1899. "Nuestra literatura en América". *La Correspondencia de España*, 2 de septiembre de 1899: p. 1, cols. 4-5. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000458519>
- Verlaine, Paul. 1968. *Œuvres poétiques complètes*. Editado por Jacques Borel. París: Gallimard.
- Vicuña Urrutia, Manuel. 1996. *El París americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de. 1908. "Le Tueur de cygnes". En *Tribulat Bonhomet*, 1-11. París:

## BIBLIOGRAFÍA

- P.-V. Stock.
- Viñas Piquer, David. 2002. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Watland, Charles D. 1966. *La formación literaria de Rubén Darío*. Managua: Comisión Nacional para la Celebración del Centenario de Rubén Darío.
- Wellek, René. 1970. "The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic". En *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. 253-274. New Haven; Londres: Yale University Press.
- Whitfield, Sarah. 2003. "Fauvism". En *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*, editado por Nikos Stangos, 11-29. Nueva York: Thames & Hudson.
- Wilde, Oscar. 1905. "The Critic as Artist". En *Intentions*, 93-218. Nueva York: Brentano's.
- Winter, Jay. 2014. *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yurkievich, Saúl. 1976. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets.
- . 1996. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.
- Zanetti, Susana. 2004. "Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*". En *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, editado por Susana Zanetti, 9-59. Buenos Aires: Eudeba.
- . 2008. "El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío". En *Historia de los intelectuales en América latina*, tomo I, editado por Carlos Altamirano y Jorge Myers, 523-543. Buenos Aires: Katz Editores.
- Zepeda-Henríquez, Eduardo. 2012. "La formación francesa de Darío en la Biblioteca Nacional de Nicaragua". *Revista de Temas Nicaragüenses*, no. 47 (marzo): 3-9.
- Zola, Émile. 1881. *Les romanciers naturalistes : Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les romanciers contemporains*. 2ª edición. París: G. Charpentier.
- Zuleta, Ignacio. 1988. *Una polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.



## APÉNDICE I

### Tabla comparativa de “Dilucidaciones”

Las versiones de *El Imparcial* y de la primera edición de *El canto errante*

(Citada en el capítulo V, 3.2.2.)

\* Los números en círculo marcan los lugares donde se hallan variantes.

\* El subrayado indica los fragmentos que la otra versión no contiene o tiene de otra forma.

	Apdo.	<i>El Imparcial</i>	<i>El canto errante</i>
①	II	El órgano serio y grave, el <i>Temps</i> madrileño, tiene en su crítico autorizado, [...] un espíritu jovial que [...] no desdeña los entretenimientos de la parodia. ① <u>No asombrará mucho al Sr. Villegas que yo prefiera, en este sentido, el talento del Sr. Pérez Zúñiga. Cada cual en su especialidad.</u>	El órgano serio y grave, el <i>Temps</i> madrileño, tiene en su crítico autorizado, [...] un espíritu jovial que [...] no desdeña los entretenimientos de la parodia. ①
②	II	«Anatema sit» ② <u>el</u> que sea osado á perturbar lo convenido de hoy, ó lo convenido de ayer.	<i>Anatema sit</i> ② <u>al</u> que sea osado á perturbar lo convenido de hoy, ó lo convenido de ayer.
③, ④	II	El movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar [...] ha hecho que ③ <u>el</u> EL IMPARCIAL me haya pedido ④ <u>las dilucidaciones que hoy inicio.</u>	El movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar [...] ha hecho que ③ <i>El Imparcial</i> me haya pedido ④ <u>estas dilucidaciones.</u>

⑤, ⑥	II	Alégame el que puede serme propicia para la nobleza del pensamiento y la claridad del decir, esta bella isla en donde escribo, esta Isla de Oro, ⑤ <u>que no es, como supone el Sr. Zeda un limbo; antes bien «es isla de poetas, y aun de poetas que, como usted, hayan templado su espíritu en la contemplación de la gran naturaleza americana», como me dice en gentiles y hermosas palabras un escritor apasionado de Mallorca ⑥ y cuyo nombre es altamente estimado en La Epoca. No me refiero á D. Aquiles Fragoso, mi «entusiasta admirador»...</u> Me refiero á D. Antonio Maura, [...].	Alégame el que puede serme propicia para la nobleza del pensamiento y la claridad del decir esta bella isla en donde escribo, esta Isla de Oro, ⑤«isla de poetas, y aun de poetas que, como usted, hayan templado su espíritu en la contemplación de la gran naturaleza americana», como me dice en gentiles y hermosas palabras un escritor apasionado de Mallorca. ⑥ Me refiero á D. Antonio Maura, [...].
⑦	III	Creía á España impermeable á todo rocío artístico que no ⑦ <u>fuese</u> el que cada mañana primaveral hacía reverdecer los tallos de las antiguas flores de retórica, [...].	Creía á España impermeable á todo rocío artístico que no ⑦ <u>fuera</u> el que cada mañana primaveral hacía reverdecer los tallos de las antiguas flores de retórica, [...].
⑧	III	El predominio ⑧ de esa especie de retórica [...] es lo que combatimos los que luchamos por nuestros ideales [...].	El predominio ⑧ <u>en España</u> de esa especie de retórica [...] es lo que combatimos los que luchamos por nuestros ideales [...].
⑨	III	Antes bien, y en las palabras liminares de mis «⑨ <u>horas</u> profanas», [...].	Antes bien, y en las palabras liminares de mis ⑨ <u>Prosas profanas</u> , [...].
⑩	IV	Valera [...] fué quien dió á conocer [...] la pequeña obra ⑩ <u>primera</u> que inició allá en América, la manera de pensar y de escribir [...].	Valera [...] fué quien dió á conocer [...] la pequeña obra ⑩ <u>primigenia</u> que inició allá en América la manera de pensar y de escribir [...].

TABLA COMPARATIVA DE “DILUCIDACIONES”

⑪	IV	Núñez de Arce [...] fué tan entusiasta conmigo, que hizo todo lo posible ⑪ <u>por</u> <u>que</u> me quedara en la corte.	Núñez de Arce [...] fué tan entusiasta conmigo, que hizo todo lo posible ⑪ <u>porque</u> me quedara en la Corte.
⑫	IV	El fué quien [...] dijo: « ⑫ ¡ <u>Bonita novedad!</u> Esos son sencillamente los viejos endecasílabos de gaita gallega: [...]».	Él fué quien [...] dijo: « ⑫ Esos son sencillamente los viejos endecasílabos de gaita gallega: [...]».
⑬	V	La religión y la filosofía se encuentran con el arte en tales fronteras, pues en ambas hay también una ⑬ <u>creencia</u> artística.	La religión y la filosofía se encuentran con el arte en tales fronteras, pues en ambas hay también una ⑬ <u>ambiencia</u> artística.
⑭	VI	En el principio está la palabra como ⑭ <u>su</u> manifestación de la unidad infinita [...].	En el principio está la palabra como ⑭ manifestación de la unidad infinita [...].
⑮	VI	⑮ <u>Aquí</u> se está ahora, editorialmente [...], desenterrando de sus cenizas á un Lulio.	⑮ Se está ahora, editorialmente [...], desenterrando de sus cenizas á un Lulio.
⑯	VI	⑯	⑯ <u>Resumo: La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño ó de la meditación. Hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia.</u>



## APÉNDICE II

### Tabla de los artículos periodísticos de Rubén Darío recogidos en compilaciones póstumas

Para la realización del presente estudio, en el cual se pretenden colocar los artículos periodísticos darianos en su respectivo contexto, nos fue preciso conocer, de forma adecuada, de dónde proceden los textos reproducidos en las compilaciones póstumas de su obra, y cuáles son los textos más fiables, si aparecen en más de una colección. Por ese motivo, hemos elaborado según las siguientes normas una tabla de los artículos periodísticos recopilados en las compilaciones de la obra del poeta, que ofrecemos aquí para que sirva de información en futuras investigaciones.

#### NORMAS DE ELABORACIÓN DE LA TABLA

1. Se emplean como base del corpus las *Obras completas* editadas por M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó Contell (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1955), que figuran al principio de la tabla. A continuación, aparecen otras compilaciones ordenadas según el año de publicación, necesarias para alcanzar mayor variedad de artículos, preferentemente reproducidos de una fuente clara.
2. Los poemas y los cuentos están excluidos del listado.
3. No figuran en el listado los textos recogidos en las ediciones críticas de *España contemporánea* (Noel Rivas Bravo, ed., Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1998) (excepto los ocho textos reproducidos como su Apéndice), *Tierras solares* (Noel Rivas Bravo, ed., Managua: Fondo Editorial CIRA, 2001), y *Los Raros* (Günther Schmigalle, ed., Berlín: Verlag Walter Frey, 2015), pues todos ellos también son recogidos en las *Obras completas* de la editorial Afrodisio Aguado, y se puede ver su datación en las casillas correspondientes a las mismas.



ÍNDICE DE ABREVIATURAS

**Obras completas:**

- OCG Ghiraldo, Alberto, ed. 1917-1919. *Obras completas*. Madrid: Mundo Latino.
- OCGG Ghiraldo, Alberto, y Andrés González Blanco, eds. 1921-1929. *Obras completas*. Madrid: Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez.
- OCS Sanmiguel Raimúndez, M., y Emilio Gascó Contell, ed. 1950-1955. *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado.

**Otras compilaciones:**

- A Arellano, Jorge Eduardo, ed. 2011. *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- B Barcia, Pedro Luis, ed. 1968-1977. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Cam Camacho, Jorge, ed. 2017. *Rubén Darío en El Fígaro de La Habana: Escritos desconocidos*. Lexington: Acera Norte.
- CareA Caresani, Rodrigo Javier. 2015. "El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 44: 137-183.
- CareC Caresani, Rodrigo Javier, ed. 2013. *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Cart Carter, Boyd G., ed. 1967. *La "Revista de América" de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Managua: Imprenta Nacional.
- D Duffau, Eduardo Héctor, ed. 1953. "Nuevos encuentros con Rubén Darío. 10 rimas y 6 prosas desconocidas". *Ábside* 17, no. 2: 211-238.
- G García Morales, Alfonso. 2006. "Un artículo desconocido de Rubén Darío: 'Mallarmé. Notas para un ensayo futuro'". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35: 31-54.
- I Ibáñez, Roberto, ed. 1970. *Páginas desconocidas de Rubén Darío*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- J Jirón Terán, José, ed. 2003. *Prólogos de Rubén Darío*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.

TABLA DE LOS ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS DE RUBÉN DARÍO

Ma	Mapes, Erwin K., ed. 1938. <i>Escritos inéditos de Rubén Darío</i> . Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
Me	Mejía Sánchez, Ernesto. 1967. “Darío y Centroamérica”. <i>Revista Iberoamericana</i> 33, no. 64: 189-208.
Mo	Montiel Argüello, Alejandro. 1986. <i>Rubén Darío en Costa Rica</i> . San José: s.n.
P	Picado, Teodoro, ed. 1919. <i>Rubén Darío en Costa Rica (1891-1892)</i> . San José: García Monge y Cía.
Ra	Rama, Ángel, ed. 1973. <i>El Mundo de los Sueños</i> . Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
RiE	Rivas Bravo, Noel, ed. 1998. <i>España contemporánea</i> . Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
RiT	Rivas Bravo, Noel, ed. 2001. <i>Tierras Solares</i> . Managua: Fondo Editorial CIRA.
ScB	Schmigalle, Günther y Rodrigo Javier Caresani, eds. 2017. <i>Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916)</i> . Managua: Dinámica.
ScCD	Schmigalle, Günther, ed. 2006-2011. <i>Crónicas desconocidas</i> . Vol. I: Berlín: Tranvía. Vol. II: Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
ScCP	Schmigalle, Günther, ed. 2000-2005. <i>La caravana pasa</i> . Berlín: Tranvía.
ScP	Schmigalle, Günther. 2000. “‘La pluma es arma hermosa’: Rubén Darío en Costa Rica”. <i>Lengua</i> 23: 163-233.
ScR	Schmigalle, Günther, ed. <i>Los Raros</i> . Berlín: Verlag Walter Frey. 2015.
ScV	Schmigalle, Günther, ed. 2008. <i>¿Va a arder París...? Crónicas cosmopolitas, 1893-1912</i> . Madrid: Veintisiete Letras.
Se	Sequeira, Diego Manuel. 1945. <i>Rubén Darío criollo o raíz y medula de su creación poética</i> . Buenos Aires: Guillermo Kraft.
SeES	Sequeira, Diego Manuel. 1964. <i>Rubén Darío criollo en El Salvador</i> . León: Hospicio.
Si	Silva Castro, Raúl, ed. 1934. <i>Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros</i> . Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
St	Steiner Jonas, Pablo. 1987. <i>Intermezzo en Costa Rica; estudio bio-bibliográfico sobre Rubén Darío</i> . Managua: Gurdián.

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa Periódico	Ciudad	Año	Libro Título	Compilaciones
<b>Sanmiguel Raimúndez, M. y Emilio Gascó Contell, eds., 1950, Obras completas, t. I (Crítica y ensayo), Madrid: Afrodiseo Aguado (OCS1)</b>						
Autobiografía	21-sep.-30-nov.-1912	Caras y Caretas	Buenos Aires	1915	La vida de Rubén Darío escrita por él mismo	OCS1
Diario						OCS1
Azul	6-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires			OCS1
Prosas profanas	1-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires			OCS1
Cantos de vida y esperanza	18-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires			OCS1
El ejemplo de Zola	13-nov.-1902	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Gorki	10-feb.-1902	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1, ScV
El poeta León XIII	27-ago.-1903	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Libros viejos a orillas del Sena	26-nov.-1903	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1, ScV
Un cisma en Francia	1-ene.-1904	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Las tinieblas enemigas	6-dic.-1903	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Algunas notas sobre Jean Moréas	1-oct.-1903	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
A propósito de Mine de Noailles	14-sep.-1902	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Niñas prodigios	2-jul.-1903	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Rostand, o la felicidad	5-jul.-1903	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
La prensa francesa	12, 20-oct.-1902	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
La evolución del rastacuerismo	11-dic.-1902	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
El escultor argentino Inuit	16-abr.-1903	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Clésinger y su obra	31-dic.-1903	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Miss Isadora Duncan	13-ago.-1903	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Rémy de Gourmont	10-sep.-1904	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Henri de Groux	3-oct.-1904	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Lo que queda de Heredia	21-nov.-1905	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
Nuevos poetas de España	10-dic.-1905	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1, J
En Asturias	8, 15-oct.-1905	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	OCS1
La casa de las ideas	feb.-1896	Revista ilustrada Río de la Plata	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1, Ma
París y los escritores extranjeros	21-ago.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1, CareC
Vida de las abejas	31-may.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1, ScCD2
Luis Bonafoux. «Bombos y palos»				1911	Letras	OCS1
En el país de Bohemia				1911	Letras	OCS1
El milagro de la voluntad				1911	Letras	OCS1
El Brasil intelectual	6-ago.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
Letras dominicanas	1-dic.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1, J
Un poeta portugués en la India	29-nov.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
Eugenia de Guérin	26-nov.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
Arthur Symonds: Sus Retratos Ingleses	24-sep.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
Saint-Pol-Roux	29-sep.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
El pueblo del Polo	18-sep.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
Hércules y Don Quijote	15-ago.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
Un recuerdo a Castelar	11-abr.-1909	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
Jean Orth y Eugenio Garzon	11-abr.-1909	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
Catulle Mendès	31-mar.-1909	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
Antonio de Zayas				1911	Letras	OCS1
El Conde de las Navas	3-mar.-1909	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
José Nogales	7-feb.-1909	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1, ScCD2
Mariano de Cavia	29-oct.-1908	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Manuel S. Pichardo	19-nov.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1
Marinetti y el futurismo	5-abr.-1909	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	OCS1, ScV
Ranvier (Fechado por Olivera 1967, 269)	21-may.-1891	El Correo de la Tarde	Guatemala	Reproducido en La Prensa Libre (8-oct.-1891)		OCS1, P
Goupil (Fechado por Olivera 1967, 269)	23-25-may-1891	El Correo de la Tarde	Guatemala			OCS1
Richar Le Gallienne	5-sep.-1894	Revista de América	Buenos Aires			OCS1, Cart
Evocaciones artísticas	8-oct.-1903	La Nación	Buenos Aires			OCS1
Alfredo Ramos Martínez						OCS1
Un peregrino del arte						OCS1
Núñez de Arce						OCS1
Un sermón (Fechado por Steiner Jonas 1987, 12)	8-may.-1892	El Heraldo de Costa Rica	San José			OCS1
La Dama de las Camelias						OCS1
«Hernani»						OCS1
Dolores Montenegro: Carta a Emilia	4-agosto-1884	El Ferro-Carril	Managua			OCS1, Se
Julán del Casal (Fechado por Álvaro Salvador, Casal 2001, 21)	17-jun.-1894	La Habana Elegante	La Habana			OCS1
Un trovador galante						OCS1
Cake walk	19-mar.-1903	La Nación	Buenos Aires			OCS1, ScCDI
Feuillet, dramaturgo						OCS1
Cleo de Mérode						OCS1
Pintores de batallas (Fechado por Montiel Argüello 1986, 15)	19-may.-1891	El Correo de la Tarde	Guatemala	Reproducido en La Prensa Libre (18-oct.-1891)		OCS1, P
Exposición colombina	9-oct.-1891	La Prensa Libre	San José			OCS1, Mo, P
Psicologías carnavalescas						OCS1
Thanatopsis						OCS1
Vacher, o el loco de amor						OCS1
La labor de Vittorio Pica	22-oct.-6-nov-1907	La Nación	Buenos Aires			OCS1
Las transformaciones de Mimi Pinson	13-abr.-1902	La Nación	Buenos Aires			OCS1, ScV, ScCDI
El hijo del «re galantuomo» y la ciudad galante	10-nov.-1903	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiana	OCS1, OCS4
El desquite de la muerte	26-mar.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	OCS1, OCS3, ScCP1
Bullier	4-mar.-1911	La Nación	Buenos Aires			OCS1, ScCDI
El fracaso D'annunziano						OCS1
Eroneia						OCS1
La herencia de Don Juan	22-jul.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS1
Historia de sobretodo	30-may.-1892	La Habana Literaria	La Habana	Reproducido en el Diario del Comercio (21-feb-1892)		OCS1, CareC
El último prólogo	25-sep.-1912	La Nación	Buenos Aires	Reproducido en El cubano libre (20-abr.-1913)		OCS1, J
Santiago I del Sahara y su generalísimo	12-nov.-1903	La Nación	Buenos Aires			OCS1
Carlos Ezeta en Montecarlo	21-agosto-1895	La Nación	Buenos Aires			OCS1, OCG20, A
Pensamientos						OCS1
El periodista y su mento literario						OCS1
Consejo						OCS1
Del amor						OCS1
En la tierra de Quetzal						OCS1
El abate Richard	29-abr.-9-may-1912	La Nación	Buenos Aires			OCS1, Ra, B1
Siempre el misterio	30-abr.-1911	La Nación	Buenos Aires			OCS1, Ra
Observaciones de un inglés	19, 22-sep.-1911	La Nación	Buenos Aires			OCS1, Ra
Grandville	20, 23-oct.-1911	La Nación	Buenos Aires			OCS1, Ra
Tentativas de expresión	19, 28-nov.-1911	La Nación	Buenos Aires			OCS1, Ra
El marqués D'Harvey de Saint-Denis	11-dic-1911-1-feb-1912	La Nación	Buenos Aires			OCS1, Ra
Saintine	27-ene.-1-mar-1912	La Nación	Buenos Aires			OCS1, Ra, B1

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa Periódico	Ciudad	Año	Libro Título	Compilaciones
Artemidoro	21-23-mar.-1912	La Nación	Buenos Aires			OCS1, Ra, B1
<b>Sanniquel Raimúndez, M. y Emilio Gascó Contell, eds., 1950, Obras completas, t. II (Semblanzas), Madrid: Afrodísio Aguado (OCS2)</b>						
Ricardo Palma (Fechado por Olivera 1967, 266)	23-ago.-1890	Diario de Centro-América	Guatemala		Reproducido en <i>El Perú Ilustrado</i> (8-nov.-1890)	OCS2, J
Valero Pujol (Fechado por J. M. Martínez, en Darío 2010, 325)	1-oct.-1890	Diario de Centro-América	Guatemala			OCS2
Rafael Campo	8-mar.-1890	La Unión	San Salvador			OCS2, SeES
Najarro	24-feb.-1890	La Unión	San Salvador			OCS2, SeES
Don Pedro (Fechado por Steiner Jonas 1987, 12)	11-dic.-1891	Diario del Comercio	San José			OCS2
Narciso Tondreau	jul.-1889	Repertorio Salvadoreño	San Salvador			OCS2, SeES, Si
Poirier	1889?					OCS2
Proaño	30-ene.-1890	La Unión	San Salvador			OCS2, SeES
A Juan de las Viñas	29-ene.-1886	El Imparcial	Managua			OCS2, Se
Roj y Negro (Fechado por E. Torres 2010, 258)	6-sep.-1891	La Prensa Libre	Costa Rica			OCS2
Viaje a Tarascón (Fechado por Steiner Jonas 1987, 11)	14-sep.-1891	La República	San José			OCS2
«La mercurial», de Montalvo	18-abr.-1891	El Correo de la Tarde	Guatemala		Reproducido en <i>La Revista de Costa Rica</i> (nov.-1891)	OCS2, P, St, A
Pro domo mea	28-nov.-1891	El Partido Constitucional	Costa Rica			OCS2, P, St
Julio de Arellano	15-nov.-1891	La República	San José			OCS2, P
Zambrana	25-oct.-1891	La Prensa Libre	San José			OCS2, P
La Prensa y la Libertad	1890?					OCS2
Apuntaciones y párrafos	3-oct.-1886	La Época	Santiago			OCS2, Si
Este era un rey de Bohemia (Fechado por Olivera 1967, 266)	23-ene.-1891	El Correo de la Tarde	Guatemala			OCS2
Cerebro y carne	4-nov.-1891	La Prensa Libre	San José			OCS2, P
Donde se da el sol						OCS2
Un libro para la amistad	11-sep.-1891	La Prensa Libre	Costa Rica			OCS2, P
Historia de mis «Abrojos»	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
Pedro en la intimidad	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
El artista	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
Un amor	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
At home	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
Sus amigos	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
Recuerdos	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
Escuela literaria	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
La enfermedad	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
La muerte y la gloria	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
Notas	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
El Arte en silencio	-			1890	A. de Gilbert	OCS2, SeES
Edgar Allan Poe	3-abr.-1901	La Nación	Buenos Aires	1905	Los Raros (2a edición)	OCS2, ScR
Leconte de Lisle	ene.-1894	Revista Nacional	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, J, ScV, CareC, ScR
Paul Verlaine	20-jul.-1894	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
El conde Matías Augusto de Villieres de l'Isle Adam	10-ene.-1896	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScV, ScR
Léon Bloy	11-may.-1894	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
Jean Richepin	15-abr.-1894	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
Jean Moreas	29-abr.-1894	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
Rachilde	21-ago.-1893	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
George d'Esparbès	14-feb.-1895	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
Augusto de Armas	20-ago.-1893	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
Laurent Tailhade	4-sep.-1893	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
	4-jun.-1894	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Fra Domenico Cavalca	6-jun.-1894	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
Eduardo Dubus	15-ago.-1895	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
Teodoro Hamon	7-abr.-1894	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
El conde de Lautréamont				1896	Los Raros	OCS2, ScR
Paul Adam	18-abr.-1901	La Nación	Buenos Aires	1905	Los Raros (2a edición)	OCS2, ScR
Max Nordau	8-ene.-1894	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
Ibsen	22, 25-jul.-1896	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScR
José Martí	1-jun.-1895	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, ScV, ScR
Eugenio de Castro	26, 29-sep.-1896	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	OCS2, J, ScR
Los exóticos del quartier	3-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2, ScV
Jean Orth	3-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2, ScV
La [El] faunida	3-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2, ScV
La princesa Ghika	15-jul.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
De la necesidad de París	30-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Skating ring al aire libre	30-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Sarah-Neron	30-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Adiós a Moréas	19-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
El doctor Doyen o la justa malquerencia	19-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
En el Louvre	19-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Rémy de Gourmont y la gloria	19-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
¡Estas mujeres!	12-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
La prensa de París	12-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
El burro pintor	12-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
A propósito de Mme. Segur	21-ago.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Blanco y negro	21-ago.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
De Val	19-ene.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Rueda a América	19-ene.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Algunas notas sobre Valle Inclán	18-jul.-1909	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Los diplomáticos poetas	14-ago.-1909	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
La literatura en Centroamérica	11-mar.-1909	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Poesía asturiana	27-ago.-1905	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Prologo que es página de vida	29-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Letras chilenas	1-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2, J
Un poeta argentino	6-dic.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2, J
En el Barrio Latino	14-ene.-1906	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
El reino de las tinieblas	21-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Roosevelt en París	22-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2, A
El fin del mundo	3, 7-mar.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
La comedia de las urnas	3-jul.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2, OCS4, OCG11, A
La vida de Verlaine	1-sep.-1907	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
A propósito de «Chantecler»	25-mar.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
La Francia de hoy	4-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Bostock	1-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Paris y Eduardo VII	10-jun.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Un libro sobre Chile	10-dic.-1909	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Las memorias de la señora Daudet	3-nov.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2
Lo trágico del progreso	19-jul.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS2

Título indicado en la compilación	Publicación en prensa			Libro		Compilaciones
	Fecha	Período	Ciudad	Año	Título	
Miguel de Unamuno	2-may -1909	La Nación	Buenos Aires			OCS2
Jacinto Benavente	18-ene -1910	La Nación	Buenos Aires			OCS2, ScCD2
Ramón Pérez de Ayala	Excepto la primera línea, es una transcripción de				"La Nación", 10-dic -1905	OCS2
Eduardo Marquina	13-feb -1910	La Nación	Buenos Aires			OCS2
Ignacio Iglesias	2-may -1911	La Nación	Buenos Aires			OCS2, B1
Augustín Querol	18-ene -1910	La Nación	Buenos Aires			OCS2, ScCD2
Los hermanos Álvarez Quintero	18-ene -1910	La Nación	Buenos Aires			OCS2, ScCD2
G. Martínez Sierra	17-may -1905	La Nación	Buenos Aires			OCS2, J, ScCD1
Roberto J. Payró	16-sep -1911	La Nación	Buenos Aires			OCS2
Amado Nervo	24-oct -1910	La Nación	Buenos Aires			OCS2, ScCD2
Balbino Davalos	12-dic-1909	La Nación	Buenos Aires			OCS2
Fontaura Xavier	30-abr -1909	La Nación	Buenos Aires			OCS2
Santiago Argüello	2La obra de Osvaldo Bazil?	(Edeberto Torres 2010, 798)	Buenos Aires			OCS2
Fabio Fiallo	25-jun -1911	La Nación	Buenos Aires			OCS2
Luis Bonafoux	may -1913	Elegancias	Paris			OCS2
Dulce María Borrero de Luján	19-jun -1891	Diario de Centro América	Guatemala			OCS2
Jorge Castro Fernández (Fechado por Montiel Arguello 1986, 15)	14-abr -1911	La Nación	Buenos Aires			OCS2, ScCD2
Carlos Reyes	26-feb -1897	La Nación	Buenos Aires			OCS2
José María Vargas Vila	17-abr -1911	La Nación	Buenos Aires			OCS2
Los Borrero	22-mar -1892	El Herald	San José			OCS2, P
Graça Aranha	14-abr -1911	La Nación	Buenos Aires			OCS2, ScCD2
Richepin	4-nov -1909	La Nación	Buenos Aires			OCS2
Maeterlinck	12-may -1909	La Nación	Buenos Aires			OCS2
Weils	24-jun -1911	La Nación	Buenos Aires			OCS2
José Leonar	6-feb -1900	La Nación	Buenos Aires			OCS2
León Bloy	feb -1914	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Homenaje a Menéndez Pelayo	ene -1912	Mundial Magazine	Paris			OCS2, OCG20, J
Jacinto Benavente	jul -1913	Mundial Magazine	Paris			OCS2
José Enrique Rodó	feb -1913	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Graça Aranha	feb -1913	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Zorrilla de San Martín	feb -1912	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Francisco García Calderón	oct -1913	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Santiago Rusiñol	sep -1913	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Federico Gamboa	mar -1913	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Amado Nervo	jul -1914	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Enrique Rodríguez Larreta	nov -1911	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Leopoldo Lugones	jun -1912	Mundial Magazine	Paris			OCS2, J
Enrique Gómez Carrillo	ene -1913	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Ricardo Rojas	feb -1912	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Manuel Ugarte	nov -1912	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Angel Zárraga	ago -1913	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Alberto del Solar	12-ene -1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS2, RIE
Jacinto Octavio Picon	nov -1913	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Fray Crescente Errazuris	may -1912	Mundial Magazine	Paris			OCS2
Eugenio Garzón	mar -1912	Mundial Magazine	Paris	1909	Alfonso XIII	OCS2
Su majestad el rey Don Alfonso XIII	jul -1912	Mundial Magazine	Paris			OCS2
El general D. Rafael Reyes						

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Cánovas del Castillo	20-may.-1897	La Nación	Buenos Aires			OCS2
José Pedro Ramírez	Jun.-1913	Mundial Magazine	París			OCS2
Castelar	1-jul.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea / Castelar. (1899)	OCS2, RIE
La legación argentina en casa de Castelar	18-feb.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS2, RIE
Novelas y novelistas	2-sep.-10-oct.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS2, RIE
Una novela de Galdós	3-dic.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS2, RIE
La novela americana en España	10-oct.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS2, RIE
<b>Sanmiguel Raimúndez, M. y Emilio Gascó Contell, eds., 1950, Obras completas, t. III (Viajes y crónicas), Madrid: Afrodisio Aguado (OCS3)</b>						
En el mar	18-ene.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE, CareC
En Barcelona	30-ene.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE, CareC
Madrid	6-feb.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE, ScV, A, CareC
Notas teatrales	21-feb.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Cyrrano en casa de Lope	27-feb.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
La coronación de Campoamor	6-mar.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Carnaval	14-mar.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Una casa museo	21-mar.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
La joven literatura	3-abr.-2-jun.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE, J
«La España negra»	18-abr.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Semana santa	30-abr.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Torosti	12-may.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE, CareC
La Pardo Bazán, en París. Un artículo de Unamuno	17-may.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
El rey	24-may.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Una exposición	6-jun.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
La fiesta de Velázquez	10-jul.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
La cuestión de la revista. La caricatura	20-jul.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Alrededor del teatro	7-ago.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Libreros y editores	9-ago.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Los inmortales	2-nov.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE, ScV
Los poetas	6-oct.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Un «meeting» político	20-nov.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE, A
Un paseo con Núñez de Arce	21-nov.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Tenorio y Hamlet	12-dic.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Una embajada	12-dic.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
La enseñanza	15-oct.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Fiesta campesina	27-dic.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
El modernismo	29-dic.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE, CareC
Una reina de Bohemia	23-ene.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
El cartel de España	8-sep.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
La crítica	26-nov.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
La joven aristocracia	15-ene.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Congreso Social y Económico Iberoamericano	25-mar.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE, A
La mujer española	4-abr.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
Certámenes y exposiciones	1-may.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Es paña contemporánea	OCS3, RIE
En París	23-28-may.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3, CareC
El viejo París	29-may.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3
En el gran palacio	4-jun.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3



Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro Título	Compilaciones
La casa de Italia	5-jul.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3
Los anglosajones	30-sep.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3
Rodin	16, 29-ago.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3
Oom Paul	26-dic.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3
La nueva Jerusalén	11-feb.-1901	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3
Purificaciones de la Piedad	9-ene.-1901	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3
Noel parisiense	29-ene.-1901	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3, CareC
«Mais quelqu'un trébula de fête»	6-sep.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3
Reflexiones del año nuevo parisiense	5-feb.-1901	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3, ScV, A, CareC
Turin	15, 22-oct.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3, CareC
Genova	28-oct.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3
Pisa	20-nov.-2-dic.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3
Roma	11-dic.-1900-7-ene.-01	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	OCS3, CC
La caravana pasa. Libro primero	Véase ScCP1			1902	La caravana pasa	OCS3, ScCP1, etc.
La caravana pasa. Libro segundo	Véase ScCP2			1902	La caravana pasa	OCS3, ScCP2, etc.
La caravana pasa. Libro tercero	Véase ScCP3			1902	La caravana pasa	OCS3, ScCP3, etc.
La caravana pasa. Libro cuarto	3-ene.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, ScCP45, etc.
En Barcelona	20-ene.-1-abr.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT
Málaga	2-feb.-20-mar.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT
La tristeza andaluza	9-mar.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT
Granada	25-mar.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT
Córdoba	29-mar.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT
Gibraltar	18, 21-abr.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT
Tánger	25-abr.-14-may.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT, ScV, CareC
Venecia	25-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, OCS4, RIT, CareC
Florenia	28-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT, J
Waterloo	18-jun.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT, ScV
Por el Rhin	18-jun.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT, ScV
Frankfurt an Mein	28-jun.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT, ScV
Hamburgo o el reino de los cisnes	28-jun.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT, ScV
Berlín	28-jun.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT, ScV
Viena	17-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT, CareC
La tumba de los nuevos Atridas	17-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT
La secesión	17-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT
Budapest	17-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS3, RIT
Viaje a Nicaragua	20-ago.-1908-25-feb.-1909	La Nación	Buenos Aires	1909	El viaje a Nicaragua e intermezzo tropical	OCS3, ScV, A
<b>Sanniguel Raimúndez, M. y Emilio Gascó Contell, eds., 1955, Obras completas, t. IV (Cuentos y novelas), Madrid: Afrodísio Aguado (OCS4)</b>						
De sobremesa (Fechado por Montiel Arguello 1986, 16)	15-oct.-1890	Diario de Centro-América	Guatemala		Reproducido en El Helado de Costa Rica (20-abr.-1892)	OCS4
Músicas nocturnas			Buenos Aires			OCS4
Los caprichos del sol			Buenos Aires			OCS4
Monotonía del mar			Buenos Aires			OCS4
Los Bohemios			Buenos Aires			OCS4
Apunte			Buenos Aires			OCS4
Cleopompo y Heliódemo			Buenos Aires			OCS4
En el mar			Buenos Aires			OCS4

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa Periódico	Ciudad	Año	Libro Título	Compilaciones
Elogio de los gordos						OCS4
Naturaleza tropical						OCS4
Diorama [Drama] de Lourdes	21-mar.-1894	La Nación	Buenos Aires			OCS4
Horas errantes. Snobópolis	25-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	OCS4, OCS3, RIT, CareC
Apología de la risa	29-ago.-1891	La Prensa Libre	San José			OCS4, P
La Sonrisa						OCS4
Tardes doradas						OCS4
Stella						OCS4
Mayo alegre						OCS4
Impresiones de París	14-ago.-1893	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma, ScV
John Bull for ever!	23-mar.-1895	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma, A
Sobre Israel	29-abr.-1896	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
La enfermedad del diario	mar.-1897	La Quincena	Buenos Aires			OCS4, Ma
Frank Brown de los niños	6-mar.-1897	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Los Colomel	25-mar.-1897	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Los mediocres	5-ago.-1897	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
Rethoré	18-ene.-1898	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
El triunfo de Calibán	20-may.-1898	El Tiempo	Buenos Aires		Reproducido en El Copi Ilustrado (1-oct.-1898)	OCS4, Ma, A
El capusculo de España						OCS4, Ma
El hombre de la camisa roja	nov.-1898	El Mercurio de América	Buenos Aires			OCS4, Ma
Los asuntos de Nicaragua	7-dic.-1910	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma, A
El lavatorio en Palacio						OCS4, Ma
Para Antonio Vico	7-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Preudio de primavera	8-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Diálogo literario	9-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
La eterna Celestina	13-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Cátedra y tribuna	14-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Azul	15-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
La ley Lynch en París	18-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Epitafio de una rosa	21-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
El hierro	22-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma, A
Get Thee to a Nunnery	23-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
A su reverencia el señor Abate Schnebelin	25-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
¿Ves venir algo, hermana mía?	26-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Plausible cordura de John Bull	28-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
El asunto del vino	29-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
La reina Amelra de Portugal	30-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Un recuerdo de Víctor Hugo	2-oct.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Al señor XX, antisemita	5-oct.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
De Lola	11-oct.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Rosas y frutillas	6-nov.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
En la batalla de las flores	13-nov.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Dinamita	27-nov.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma, A
Sursun	4-dic.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Charla de verano	8-ene.-1894	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
La cólera del oro	14-ene.-1894	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
El provinciano	20-feb.-1894	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
En París	28-feb.-1894	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
La victoria de Samotracia	12-sep.-1893	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Un poeta príncipe	10-oct.-1893	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Pro Domo Mea	30-ene.-1894	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Literatura griega contemporánea	18-mar.-1894	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Los raros (Nietzsche)	22-abr.-1894	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma, ScB
Confidencias literarias	22-abr.-1894	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Una nueva traducción del Dante	28-ago.-1894	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
De un libro de páginas íntimas	23-sep.-1894	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
La vida literaria	26-ene.-1895	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Después del Carnaval	5-mar.-1895	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Almafuerte	19-abr.-1895	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Frontispicio del libro de « Los raros »	nov.-1895	Revue Illustrée du Rio de la Plata	Buenos Aires			OCS4, Ma
Bajo relieves, de Leopoldo Díaz	dic.-1895	Revue Illustrée du Rio de la Plata	Buenos Aires			OCS4, Ma
Menéndez y Pelayo	7-feb.-8-mar.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Arsenio Houssaye	28-feb.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Mark Twain	18-mar.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
La canción Iwonna	6-abr.-1896	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
Introducción a « Nosotros », por Roberto J. Payro	may.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Un poeta socialista: Leopoldo Lugones	12-may.-1896	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
Juana Borrero	23-may.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Artistas argentinos	25-jun.-1896	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
El actor De Sanctis	12-ago.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Folklore de la América Central	ago.-1896	La Biblioteca	Buenos Aires			OCS4, Ma, ScV
El decadentismo en Córdoba	19-oct.-1896	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
Los colores del estandarte	27-nov.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma, ScV, CareC
Stramponi	14-may.-1897	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Maria Guerrero	12-jun.-1897	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Zola, trabaja: « París »	2-oct.-1897	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Lo que encontré en las « Montañas del oro »	26-nov.-1897	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
Notas de arte	29-abr.-1898	La Tribuna	Buenos Aires			OCS4, Ma
Exposición de arte latino	31-may.-1898	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Stéphane Mallarmé	oct.-1898	El Mercurio de América	Buenos Aires			OCS4, Ma
Puvís de Chavannes	dic.-1898	El Mercurio de América	Buenos Aires			OCS4, Ma
José Martí, poeta	29-may.-10-jun.-1913	La Nación	Buenos Aires			OCS4, J
Tigre hotel	6-abr.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCS4, Ma
Sensación de otoño	29-may.-1896	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
Historia de un 25 de Mayo	4-feb.-1897	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
Preliudios de carnaval	28-oct.-1897	El Tiempo	Buenos Aires			OCS4, Ma
Por el Rhin	31-dic.-1898	Caras y Caretas	Buenos Aires			OCS4, Ma
Otoño	feb.-1914	Mundial Magazine	París			OCS4, Ma
Bajo las luces del Sol Naciente	29-mar.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCS4, OCG14
Mi domingo de Ramos	ago.-1913	Mundial Magazine	París		Reproducido en <i>Mundial Magazine</i> (mar.-1913)	OCS4, OCG14
Hombres y pájaros	ago.-1911	Mundial Magazine	París			OCS4, OCG14
Primavera apolínea	abr.-1914	Mundial Magazine	París			OCS4, OCG14, J
Visiones pasadas	abr.-1914	Mundial Magazine	París			OCS4, OCG14
Los miserables	jul.-1914	Mundial Magazine	París			OCS4, OCG14

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa Período	Ciudad	Año	Libro Título	Compilaciones
Paris nocturno	may - 1911	Mundial Magazine	Paris			OCS4, OCG14, CareC
Curiosidades literarias	jul - 1913	Mundial Magazine	Paris			OCS4, OCG14
«La Unión»	7-nov - 1889	La Unión	San Salvador			OCS4, OCG11, SeES, A
Historia negra: los Ezeta						OCS4, OCG11
Ignorancia y malicia						OCS4, OCG11
El doctor Castro	6-abr - 1892	El Heraldo de Costa Rica	San José			OCS4, P, OCG11, A
Reina Barrios	16-mar - 1892	El Heraldo de Costa Rica	San José			OCS4, OCG11, A
De Washington a Buenos Aires por tierra (fechado por Steiner Jonas 1987, 12)	2-dic - 1891	Diario del Comercio	San José			OCS4, OCG11
Los Presidentes en el destierro (Fechado por Steiner Jonas. 1987, 11)	12-sep - 1891	La Prensa Libre	San José			OCS4, OCG11
Bronce al soldado Juan	15-sep - 1891	El Heraldo de Costa Rica	San José			OCS4, P, OCG11, MoA
La mujer americana						OCS4, OCG11
Viaje al País de la libra esterlina	3-mar - 1892	La República	San José			OCS4, OCG11
Los yernos en política (Fechado por Montiel Arguello 1986, 14)	30-may - 1892	Diario de Centro América	Guatemala			OCS4, OCG11, Mo
Costa Rica	30-dic - 1890	El Correo de la Tarde	Guatemala			OCS4, OCG11
El asunto Barrundia (Fechado por Olivera 1967, 264-265)	30-dic - 1890	El Correo de la Tarde	Guatemala			OCS4, OCG11
Una opinión del «Boston Herald» (fechado por Olivera 1967, 264-265)	30-dic - 1890	El Correo de la Tarde	Guatemala			OCS4, J, OCG11
Prólogo para «Historia de tres años»	15-may - 1893	La Nación	Buenos Aires	1893	J. Hernández Somoza, Historia de tres años del gobierno de Somoza	OCS4, OCS2, OCG11, A
La comedia de las urnas	3-jul - 1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	OCS4, OCG11
El último suplicio ofende a la Naturaleza						OCS4, OCG11
La locura de la guerra	4-oct - 1891	La Prensa Libre	San José			OCS4, OCG11
Balmaceda, el presidente suicida	23-mar - 1892	El Heraldo de Costa Rica	San José			OCS4, P, OCG11, A
Bañados Espinosos	17-oct - 1890	Diario de Centro América	Guatemala			OCS4, OCG11, A
La obra del populacho	16-ago - 1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	OCS4, OCG11, A
De la influencia alemana en la América Latina	16-oct - 1902	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4, OCG11, Scv, A
Figuras reales	22-ene - 1903	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Pascua	15-jun - 1903	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Paris y el rey Eduardo	10-nov - 1903	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4, OCS1
Paris y el rey Víctor Manuel	9-ene - 1903	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
La Brimade	23-oct - 1902	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Idilio en falso	21-oct - 1902	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
El cetro del Chiffon	15-jul - 1903	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Cosas de Shakespeare	15-nov - 1903	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4, Scv
Reyes y cartas postales	7-oct - 1902	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Joli Paris	4-dic - 1902	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Divagaciones sobre el crimen	28-oct - 1904	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Bambini de sufrimiento	27-dic - 1904	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Ernie	15-ene - 1905	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Chez Hugo	15-ene - 1905	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Psicología de la postal	26-nov - 1905	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
La gloria de Tartarin	3-dic - 1905	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
El caso de M. Syveton	16-feb - 1905	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4, Scv
Jardines de Francia	14-mar - 1905	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	OCS4
Pequeña aventura de una princesa de Francia						OCS4
Viajes presidenciales						OCS4
En casa de Minerva						OCS4
Las mil noches y una noche						OCS4
Paris y el Zar						OCS4

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa Período	Ciudad	Año	Libro Título	Compilaciones
En el «Pais Latino»	19-ago.-1904	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiana	OCS4, ScV
El hipogrifo	8-jul.-1903	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiana	OCS4
Impresiones de «Salón»	29-may-8 jun.-1904	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiana	OCS4
Duelos cónicos	11-oct.-1902	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiana	OCS4
La raza de Cham	1-oct.-1904	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiana	OCS4
<b>Ghiraldo, Alberto, ed., 1918, Obras completas, t. 13 (Prosas políticas), Madrid: Mundo Latino (OCG13)</b>						
Argentina	jul.-1911	Mundial Magazine	París			OCG13
Venezuela	jul.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
Colombia	nov.-1911	Mundial Magazine	París			OCG13
Cuba	sep.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
Perú	feb.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
Chile	sep.-1911	Mundial Magazine	París			OCG13
Brasil	abr.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
Uruguay	ago.-1911	Mundial Magazine	París			OCG13
Paraguay	may.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
Bolivia	oct.-1911	Mundial Magazine	París			OCG13
Nicaragua	ene.-1913	Mundial Magazine	París			OCG13
Guatemala	ene.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
Ecuador	mar.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
El Salvador	ago.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
Honduras	nov.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
Costa Rica	oct.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
Santo Domingo	ene.-1912	Mundial Magazine	París			OCG13
Panamá	may.-1913	Mundial Magazine	París			OCG13, A
Lesseps y Panamá						OCG13
<b>Ghiraldo, Alberto, ed., 1918, Obras completas, t. 14 (Cuentos y crónicas), Madrid: Mundo Latino (OCG14)</b>						
Bajo las luces del sol naciente	feb.-1914	Mundial Magazine	París			OCG14, OCS4
Mi domingo de Ramos	29-mar.-1896	La Nación	Buenos Aires		Reproducido en <i>Mundial Magazine</i> (mar.-1913)	OCG14, OCS4
Hombres y pájaros	ago.-1913	Mundial Magazine	París			OCG14, OCS4
Primera apolonia	ago.-1911	Mundial Magazine	París			OCG14, OCS4, J
Visiones pasadas	abr.-1914	Mundial Magazine	París			OCG14, OCS4
Los miserables	jul.-1914	Mundial Magazine	París			OCG14, OCS4
París nocturno	may.-1911	Mundial Magazine	París			OCG14, OCS4, CareC
Poemas de arte	mar.-1914	Mundial Magazine	París			OCG14
Curiosidades literarias	jul.-1913	Mundial Magazine	París			OCG14, OCS4
<b>Ghiraldo, Alberto, ed., 1919, Obras completas, t. 20 (Prosa dispersa), Alberto Ghiraldo, ed., Madrid: Mundo Latino (OCG20)</b>						
El sillón de Leconte de L'Isle	7-ene.-1895	La Nación	Buenos Aires			OCG20
El pensamiento italiano	2-sep.-1895	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Giovanni Ruffini	6-oct.-1898	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Marco Aurelio Soto	1896?					OCG20, ScD2
Notas españolas	9-may.-1909	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Una carta de Rachilde	14-ene.-1897	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Temporada Vitaliani	20-jun.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Temporada Vitaliani	29-jun.-1896	La Nación	Buenos Aires			OCG20

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Temporada Vitaliani	13-jun -1896	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Esas Repùblicas	13-may -1894	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Charles A. Dana	19-oct -1897	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Recuerdos de la Habana	7-mar -1895	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Libros nuevos	9-jun -1896	La Nación	Buenos Aires			OCG20
El divorcio de Jeannette	25-feb -1895	La Nación	Buenos Aires			OCG20
A José Mir�� (Julian Martel)	10-dic -1896	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Fiestas primaverales - Una dalia	14-nov -1894	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Los nenùfares (Barbey D'Aurevilly)	14-nov -1894	La Nación	Buenos Aires			OCG20
La canción de las rosas (Robert de la Villeherv��)	14-nov -1894	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Crisantemos (Henri Corbel)	14-nov -1894	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Las flores (Mallarmé)	14-nov -1894	La Nación	Buenos Aires			OCG20, D
Nansen	26-abr -1897	La Nación	Buenos Aires			OCG20
La fiesta de Francia	14-jul -1898	La Nación	Buenos Aires			OCG20
Carlos Ezeta, en Monte-Carlo	21-ago -1895	La Nación	Buenos Aires			OCG20, OCS1, A
Horacianas	4-mar -1905	La Nación	Buenos Aires			OCG20
El amigo Azaroff	22-mar -1895	La Nación	Buenos Aires			OCG20, SCD1, A
Onofrofismo - La comedia psiquica	ene -1912	Mundial Magazine	Paris			OCG20, Ra
José Enrique Rodó						OCG20, OCS2, J
<b>Picado, Teodoro, ed., 1919, Rubén Darío en Costa Rica (1891-1892) (P)</b>						
Una tarea	4-sep -1891	La Prensa Libre	San José			P, Mo
Apuntes	2-sep -1891	El Heraldo	San José			P
Un libro para la amistad	11-sep -1891	La Prensa Libre	San José			P, OCS2
Bronce al soldado Juan!	15-sep -1891	El Heraldo	San José			P, OCS4, OCG11, Mo, A
Fiesta de la patria	22-25-sep -1891	La Prensa Libre	San José			P
La muerte de Salomé	27-sep -1891	La Prensa Libre	San José			P
Febea	1-oct -1891	La Prensa Libre	San José			P
Balmaceda	4-oct -1891	La Prensa Libre	San José			P, OCS4, OCG11, A
Páginas de arte. Ranvier. La infancia de baco	21-may -1891	El Correo de la Tarde	Guatemala		Reproducido en La Prensa Libre (8-oct -1891)	P, OCS1
Costa Rica en las exposiciones colombianas	9-oct -1891	La Prensa Libre	San José			P, OCS1, Mo
Pallaprestos: El arbol del rey David	15-oct -1891	La Prensa Libre	San José			P
Páginas de arte. Detalle y Neuville (Fechado por Montiel Aguello 1986, 15)	19-may -1891	El Correo de la Tarde	Guatemala		Reproducido en La Prensa Libre (18-oct -1891)	P, OCS1
La canción de la luna de miel	20-oct -1891	La Prensa Libre	San José			P
Zambrana	25-oct -1891	La Prensa Libre	San José			P, OCS2
Cerebro y carne	4-nov -1891	La Prensa Libre	San José			P, OCS2
Cabezas de estudio	12-nov -1891	La República	San José			P
Fotografías instantáneas. Diplomáticos. Julio de Arellano	15-nov -1891	La República	San José			P, OCS2
La mercurial de Montalvo	18-abr -1891	El Correo de la Tarde	Guatemala		Reproducido en La Revista de Costa Rica (nov -1891)	P, OCS2, St, A
Pro domo mea	28-nov -1891	El Partido Constitucional	San José			P, OCS2, St
Instrucción publica	1-ene -1892	El Heraldo	San José			P
La risa	29-ago -1891	La Prensa Libre	San José			P, OCS4
De viaje. Heredia	6-may -1892	Diario del Comercio	San José			P, Mo
La nueva obra de Richepin	22-mar -1892	El Heraldo	San José			P, OCS2
Crónica	abr -1892	La Revista de Costa Rica	San José			P
El doctor Castro	6-abr -1892	El Heraldo	San José			P, OCS4, OCG11, A
El hombre bueno	18-mar -1892	El Heraldo	San José			P

Título indicado en la compilación		Fecha	Publicación en prensa		Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
			Periódico				Título	
(Sobre la muerte del director del diario Justo Facio)		19-mar.-1892	Diario del Comercio		San José			P
La resurrección de la rosa			El Heraldó		San José			P
<b>Ghiraldo, Alberto, y Andrés González Blanco, eds., 192_?, Obras completas, t. 11 (Crónica política), Madrid: Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez (OCGG11)</b>								
Un programa periodístico: <i>La Unión</i>		7-nov.-1889	<i>La Unión</i>		San Salvador			OCGG11, OCS4, SeES, A
Lo que será <i>La Unión</i>		7-nov.-1889	<i>La Unión</i>		San Salvador			OCGG11, OCS4, SeES, A
Prólogo a un folleto político		22-abr.-1890	<i>La Unión</i>		San Salvador	1890	<i>Los trabajos previos a la aprobación del Pacto de Unión Provisional</i>	OCGG11, J, SeES
El Pacto		25-mar.-1890	<i>La Unión</i>		San Salvador			OCGG11, SeES, A
El Canal de Nicaragua								OCGG11
Los Ezeta								OCGG11, OCS4
Ignorancia y malicia		6-abr.-1892						OCGG11, OCS4
El doctor Castro			El Heraldó de Costa Rica		San José			OCGG11, OCS4, P, A
Reina Barrios		16-mar.-1892	El Heraldó de Costa Rica		San José			OCGG11, OCS4, A
De Washington a Buenos Aires por tierra (Fecha por Steiner Jonas 1987:12)		2-dic.-1891	Diario del Comercio		San José			OCGG11, OCS4
De la influencia alemana en la América Latina		16-ago.-1902	<i>La Nación</i>		Buenos Aires	1902	<i>La caravana pasa</i>	OCGG11, OCS4, SeCP45, SeVA
Prólogo para <i>Historia de tres años</i> , por Jesús Hernández Somoza		15-may.-1893	<i>La Nación</i>		Buenos Aires	1893	<i>J. Hernández Somoza, Historia de tres años del gobierno de Sacoza</i>	OCGG11, OCS4, J
La comedia de las urnas		3-jul.-1910	<i>La Nación</i>		Buenos Aires	1912	<i>Todo al viento</i>	OCGG11, OCS2, OCS4, A
¿Por qué?		17-mar.-1892	El Heraldó de Costa Rica		San José			OCGG11, A
Costa Rica		30-may.-1892	Diario de Centro América		Guatemala			OCGG11, OCS4, Mo
La locura de la Guerra								OCGG11, OCS4
Bronce al soldado Juan								OCGG11, OCS4, P, Mo, A
El último suplicio ofende a la naturaleza		15-sep.-1891	El Heraldó de Costa Rica		San José			OCGG11, OCS4
A la Argentina								OCGG11
Información		1886	El Diario Nicaragüense		Granada			OCGG11, A
Balmaceda, el presidente suicida		4-oct.-1891	La Prensa Libre		San José			OCGG11, OCS4, P, A
Bahados Espinosa		23-mar.-1892	El Heraldó de Costa Rica		San José			OCGG11, OCS4, A
La obra del populacho		17-oct.-1890	Diario de Centro América		Guatemala			OCGG11, OCS4, A
El asunto Barrundia (Fecha por Olivera 1967, 264-265)		30-dic.-1890	El Correo de la Tarde		Guatemala			OCGG11, OCS4
Lo que dijo el coronel Brannon al reportér								OCGG11
Una opinión del <i>Boston Herald</i> (Fecha por Olivera 1967 264-265)		30-dic.-1890	El Correo de la Tarde		Guatemala			OCGG11, OCS4
Los Presidentes en el destierro. (Fecha por Steiner Jonas 1987: 11)		12-sep.-1891	La Prensa Libre		San José			OCGG11, OCS4
Programa de <i>El Correo de la Tarde</i> (Fecha por Olivera 1967 261)		8-dic.-1890	El Correo de la Tarde		Guatemala			OCGG11
Viaje al país de la lira esterlina								OCGG11, OCS4
Los yernos en política (Fecha por Montiel Arguello 1986: 6)		3-mar.-1892?	La República		San José			OCGG11, OCS4
La mujer americana								OCGG11, OCS4
<b>Siiva Castro, Raúl, ed., 1934, Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros (Si)</b>								
La erupción del Momotombo		16-jul.-1886	El Mercurio		Valparaíso			Si
Carta a la viuda de Vicuña Mackenna		22-jul.-1886	El Mercurio		Valparaíso			Si
Don Hermógenes de Irisarri		26-jul.-1886	El Mercurio		Valparaíso			Si, Se
El canal por Nicaragua		6-ago.-1886	La Época		Santiago			Si
La Unión Centro Americana		12-ago.-1886	La Época		Santiago			Si, A
Apariciones y parrufos		18-sep.-1886	La Época		Santiago			Si
Una contestación		25-sep.-1886	La Época		Santiago			Si
Apariciones y parrufos		3-oct.-1886	La Época		Santiago			Si, OCS2
Bouquet		9-dic.-1886	La Época		Santiago			Si
Una exposición		23-dic.-1886	La Época		Santiago			Si

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Apuntaciones literarias. Penumbrias (Poesías de Narciso Tondreau)	14-ene.-1887	La Época	Santiago			Si
Don Miguel Luis Aminiategui	28-ene.-1888	La Libertad Electoral	Santiago			Si, SeES
El rey Krupp	29-abr.-1887	La Época	Santiago			Si
La Semana. I	11-feb.-1888	El Heraldo	Valparaíso			Si
La Semana. II	18-feb.-1888	El Heraldo	Valparaíso			Si
Don Manuel Fernández y González	1-mar.-1888	La Libertad Electoral	Santiago			Si
La Semana. III	3-mar.-1888	El Heraldo	Valparaíso			Si
La Semana. IV	10-mar.-1888	El Heraldo	Valparaíso			Si
La Semana. V	17-mar.-1888	El Heraldo	Valparaíso			Si
La Semana. VI	24-mar.-1888	El Heraldo	Valparaíso			Si
La Semana. VII	7-abr.-1888	El Heraldo	Valparaíso			Si
Catulo Méndez. Parnasianos y decadentes	7-abr.-1888	La Libertad Electoral	Santiago			Si, CareC
Los versos de Beaumarchais	18-may.-1888	La Libertad Electoral	Santiago			Si
Goethe y la segunda parte del Fausto	15-jun.-1888	Revista de Artes y Letras	Santiago			Si
La Literatura en Centro América	1888	Revista de Artes y Letras	Santiago			Si
Hija de su padre	13-jul.-1888	La Libertad Electoral	Santiago			Si
Pedro León Gallo, poeta	5-oct.-1888	La Libertad Electoral	Santiago			Si
A propósito de un nuevo libro: Carta al señor Don A. Aragón...	16-nov.-1888	La Época	Santiago			Si
El triunfo de Préndez	29-nov.-1888	La Época	Santiago			Si
Desde Valparaíso	15-feb.-1889	La Nación	Buenos Aires		Reproducido en La Época (1-mar.-1889)	Si
El libro «Asonantes» de Narciso Tondreau	jul.-1889	Repertorio Salvadoreño	San Salvador			Si, OCS2, SeES
La Semana. VIII	14-abr.-1888	El Heraldo	Valparaíso			Si
<b>Mapes, Erwin K., ed., 1938, Escritos inéditos de Rubén Darío (Ma)</b>						
Para Antonio Vico	7-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
Prelijo de primavera	8-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
Diálogo literario	9-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
La eterna Celestina	13-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
Catedral y tribuna	14-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
Azul	15-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
La ley Lynch en París	18-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
Epitafio de una rosa	21-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
El hierro	22-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4, A
Get thee to a nunnery	23-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
A Su reverencia el señor abate Schnebelin	25-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
¿Ves venir algo, hermana mía?	26-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
Plaudite cordura de John Bull	28-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
El asunto del vino	29-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
La reina Amelia de Portugal	30-sep.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
Un recuerdo de Víctor Hugo	2-oct.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
El nacimiento de la col	4-oct.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
Al señor X.X., antisemita	5-oct.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
De Lola	11-oct.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
Rosas y frutillas	6-nov.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
En la batalla de las flores	13-nov.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4
Dinamita	27-nov.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4, A
Sursun	4-dic.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			Ma, OCS4



Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Charla de verano	8-ene.-1894	<i>La Tribuna</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
La cólera del oro	14-ene.-1894	<i>La Tribuna</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
El provincianito	20-feb.-1894	<i>La Tribuna</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
En París	28-feb.-1894	<i>La Tribuna</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
La victoria de Samotracia	12-sep.-1893	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Un poeta príncipe	10-oct.-1893	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Pro mea mea	30-ene.-1894	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Literatura griega contemporánea	18-mar.-1894	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Los ramos. Filósofos finiseculares: Nietzsche, Multatuli	2-abr.-1894	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4, ScB
<i>Confidencias literarias</i> (De Martín García Merou)	22-abr.-1894	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Una nueva traducción del Dante	28-ago.-1894	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
De un libro de páginas íntimas: Rafael Núñez	23-sep.-1894	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
La vida literaria	26-ene.-1895	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Después del Carnaval	5-mar.-1895	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Almafuerte	19-abr.-1895	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Frontispicio del libro de <i>Los raros</i>	nov.-1895	<i>Revue Illustrée du Rio de la Plata</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
<i>Bajo relieves</i> (De Leopoldo Díaz)	dic.-1895	<i>Revue Illustrée du Rio de la Plata</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Las casas de las ideas	feb.-1896	<i>Revue Illustrée du Rio de la Plata</i>	Buenos Aires	1911	<i>Letras</i>	Ma, OCS1
Menéndez y Peláyo	7-feb.-8-mar.-1896	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Arsenio Houssaye	28-feb.-1896	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Mark Twain	18-mar.-1896	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
La canción Iwonna	6-abr.-1896	<i>El Tiempo</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Introducción a <i>Nosotros</i> (Por Roberto J. Payro)	1-may.-1896	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Un poeta socialista: Leopoldo Lugones	12-may.-1896	<i>El Tiempo</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Juana Borrero	23-may.-1896	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Artistas argentinos: De la Cárcova	25-jun.-1896	<i>El Tiempo</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
El actor De sanctis	12-ago.-1896	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Folklore de la América Central	ago.-1896	<i>La Biblioteca</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4, ScV
El decadentismo en Córdoba	19-oct.-1896	<i>El Tiempo</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Los colores del estandarte	27-nov.-1896	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4, ScV, CareC
Stampanoni	14-may.-1897	<i>La Tribuna</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Maria Guerrero	12-jun.-1897	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Zola, trabaja: <i>París</i>	2-oct.-1897	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Lo que encontré en las <i>Montañas del oro</i>	26-nov.-1897	<i>El Tiempo</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Notas de arte	29-abr.-1898	<i>La Tribuna</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Exposición de arte latino	31-may.-1898	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Stéphane Mallarmé	oct.-1898	<i>El Mercurio de América</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Puvís de Chavannes	dic.-1898	<i>El Mercurio de América</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Impresiones de París	14-ago.-1893	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4, ScV
John Bull, for ever!	23-mar.-1895	<i>La Nación</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4, A
Sobre Israel	29-abr.-1896	<i>El Tiempo</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
A la <i>Revue Illustrée</i>	ene.-1897	<i>Revue Illustrée du Rio de la Plata</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
La enfermedad del diario	mar.-1897	<i>La Quincena</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Frank Brown de los niños	6-mar.-1897	<i>La Tribuna</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Los Colombei	25-mar.-1897	<i>La Tribuna</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Los mediocres	5-ago.-1897	<i>El Tiempo</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4
Rethore	18-ene.-1898	<i>El Tiempo</i>	Buenos Aires			Ma, OCS4

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa Periódico	Ciudad	Año	Libro Título	Compilaciones
El triunfo de Caibán	20-may.-1898	El Tiempo	Buenos Aires	Reproducido en <i>El Cojo Ilustrado</i> (1-oct.-1898)		Ma, OCS4, A
El crepúsculo de España	nov.-1898	El Mercurio de América	Buenos Aires			Ma, OCS4
El hombre de la camisa roja	7-dic.-1910	La Nación	Buenos Aires			Ma, OCS4, A
Los asuntos de Nicaragua						Ma, OCS4
El lavatorio en palacio						Ma, OCS4
Del Tigre-Hotel: Introducción lírica	No se encuentra en <i>La Nación</i> (Schmigalle y Caresani 2017, 155)					Ma, OCS4
Sensación de otoño	6-abr.-1896	La Nación	Buenos Aires			Ma, OCS4
Historia de un 25 de mayo	29-may.-1896	El Tiempo	Buenos Aires			Ma, OCS4, CareC
Preludios de carnaval	4-feb.-1897	El Tiempo	Buenos Aires			Ma, OCS4
Por el Rhin	28-oct.-1897	El Tiempo	Buenos Aires			Ma, OCS4
Otoño	31-dic.-1898	Caras y Caretas	Buenos Aires			Ma, OCS4
<b>Sequeira, Diego Manuel, 1945, <i>Rubén Darío criollo o raíz y medula de su creación poética</i> (Se)</b>						
Mis primeros versos	29-ene.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Prólogo al libro <i>Ritmo y Alma</i> de Luis H. Debayle	29-abr.-1882	El Porvenir de Nicaragua	Managua		Luis H. Debayle, <i>Ritmo y Alma</i>	Se
El idioma español	2-oct.-1883	La Voz de Occidente	León			Se
La diplomacia	4-ago.-1884	El Ferro-Carril	Managua			Se
Cartas a Emilia: A Dolores Montenegro	23-27-sep.-1884	El Diario Nicaraguense	Granada			Se, OCS1
Calderón de la Barca: A la Academia Literaria «La Juventud»	4-oct.-1884	El Diario Nicaraguense	Granada			Se
La guimolda salvadoreña	3-oct.-1884	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se
Manuel Reina	5-oct.-1884	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se
Francisco Gavidia y su tomo de versos	19-oct.-1884	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se, J
Carta a un actor	24-oct.-1884	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se
Dineros son calidad	7-nov.-1884	El Diario Nicaraguense	Granada			Se
Historia de la Guerra de Nicaragua, escrita por William Walker	21-dic.-1884	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se
El último poema de Víctor Hugo	11-jun.-1885	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se
Una visita a Eloy Alfaro	11-jun.-1885	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se
El siglo XX	12-jun.-1885	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se
Sueños dorados	19-jul.-1885	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se
Bolívar y sus cantores	13-ago.-1885	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se
«La pesca» de Núñez de Arce	8-ene.-1886	El Porvenir de Nicaragua	Managua			Se
La piel de zapa: Por H. De Balzac	8-ene.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Gaceti1la: Que no de jan en libertad reses y caballos en el cementerio	8-ene.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Gaceti1la: Sobre el Club Social de Managua de José Ángel Robledo	22-ene.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Gaceti1la: Sobre el aseo de las calles en Managua	20-ene.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Gaceti1la: Sobre el higiene de Managua	29-ene.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Gaceti1la: Sobre el mutismo de Managua	14-feb.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Gaceti1la: Al Señor Inspector del Palacio	8-ene.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Gaceti1la: Al sastre Santiago Paredes	22-ene.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Deudas y deudores	5-feb.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Sobre la autoridad de Enrique Guzmán	29-ene.-1886	El Diario Nicaraguense	Granada			Se
De cómo Enrique Guzmán se va a tragar la simpatía derramada...	21-feb.-1886	El Imparcial	Managua			Se, OCS2
Gaceti1la: Sobre el mutismo de Enrique Guzmán	7-mar.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Gaceti1la: Sobre el mutismo de Enrique Guzmán	17-mar.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Sobre el mutismo de Enrique Guzmán	9-feb.-1886	El Diario Nicaraguense	Granada			Se
El águila no caza moscas	21-feb.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Vicuna Mackenna						Se

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
La guitarra de Inaraguirre	11-abr.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Un viaje a Rivas: Pasando por Otras Partes	20-may.-1886	El Imparcial	Managua			Se
La erupción de Momotombo		El Mercurio	Valparaiso			Se
Sobre Siueñas de la Historia de Pedro Nolasco Préndez	4-dic.-1886	El Imparcial	Managua			Se
Don Hermógenes de Iruarri (Fechado por Si)	26-jul.-1886	El Mercurio	Valparaiso		Reproducido en El Imparcial (6-nov.-1886)	Se, Si
<b>Duffau, Eduardo Héctor, ed., 1953, "Nuevos encuentros con Rubén Darío. 10 rimas y 6 prosas desconocidas" (D)</b>						
Encuesta sobre San Ignacio de Loyola	30-jul.-1894	Vasconia	Buenos Aires			D
Encuesta sobre Antonio de Trueba	1-ene.-1896	Vasconia	Buenos Aires			D
Las Flores (De Stéphane Mallarmé)	14-nov.-1894	La Nación	Buenos Aires			D, OCG20
La Klepsidra. La Extracción de la Idea	11-abr.-1897	Buenos Aires	Buenos Aires			D
Versos de Martí	11-oct.-1895	La Nación	Buenos Aires			D
Galería de Modernos. Gutiérrez Najera	1-mar.-1896	Buenos Aires	Buenos Aires			D
<b>Sequeira, Diego Manuel, 1964, Rubén Darío crioilo en El Salvador (SeES)</b>						
Prólogo del libro <i>Asonantes</i> de Narciso Tondreau.	Jul.-1889	Repertorio Salvadoreño	San Salvador			SeES, OCS2, Si
Sobre su traslado de San Salvador a Sonsonate		El Imparcial	Guatemala			SeES
Rubén Darío en Sonsonate		El Imparcial	Guatemala			SeES
Hacienda "La Fortuna", cercana a Sonsonate	12-sep.-1889	El Imparcial	Guatemala			SeES
Campo neutral. Americanas	24-sep.-1889	El Imparcial	Guatemala			SeES
Eduardo Poirer representante de Nicaragua y El Salvador en Chile	26-sep.-1889	El Imparcial	Guatemala			SeES
El Sr. Lanfesta. La Dieta. Rafael R. Peña. Libros recibidos	17-oct.-1889	El Imparcial	Guatemala			SeES
I.				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
II. Historia de mis abuelos				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
III. Pedro en la intimidad				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
IV. El artista				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
V. Un amor				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
VI. At home				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
VII. Sus amigos				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
VIII. Recuerdos				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
IX. Escuela literaria				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
X. Enfermedad				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
XI. La muerte y la gloria				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
Notas				1890	A. de Gilbert	SeES, OCS2
La Unión. Lo que será este diario (Fechado por A)	7-nov.-1889	La Unión	San Salvador			SeES, OCS4, OCGG1. A
Loor al gobierno de Costa Rica	23-nov.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
La República de Centroamérica	25-nov.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
A la juventud unionista	7-dic.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
A propósito de ciertos críticos imberbes	12-dic.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Instrucción popular	27-ene.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
La misión de la prensa	18-feb.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
La redacción de La Unión	10-mar.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
La unión de Centro-América: La Asamblea de Guatemala ha aprobado el pacto	25-mar.-1890	La Unión	San Salvador			SeES, OCGG1. A
Colección de los trabajos: Previos de la aprobación del Pacto de Unión -	22-abr.-1890	La Unión	San Salvador			SeES, OCGG1. J
El pensamiento de Castelar	28-abr.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Las candidaturas románticas	13-may.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Cultura en la discusión	11-may.-1890	La Unión	San Salvador			SeES

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
«La Prensa Libre» de San José de Costa Rica	22-may.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Memoria del Ministro de Instrucción Pública	22-may.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Sobre la retrada de Tranquilino Chacón	9-jun.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Castelar y los americanos	17-ene.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Una carta de Rubio y Lluich	10-mar.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Reconstrucción del Palacio Nacional	13-dic.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Una boda	1-feb.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Sobre el baile del «Club Amistad»		La Unión	San Salvador			SeES
La vida en San Salvador. Colegio de Santa Teresa	12-nov.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Eduardo Poirier	16-nov.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
La República del Brasil	21-nov.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
A vosotros los que danzáis	26-nov.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Revista de revistas. Salvador Carazo	11-ene.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Una medida de progreso	15-ene.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Don Miguel Luis Amunátegui	28-ene.-1888	La Libertad Electoral	Santiago de Chile		Reproducido en La Unión (23-ene.-1890)	SeES, Si
Un libro de Federico Proaño	30-ene.-1890	La Unión	San Salvador			SeES, OCS2
Najarro	24-feb.-1890	La Unión	San Salvador			SeES, OCS2
Una página sobre Rafael Campo	8-mar.-1890	La Unión	San Salvador			SeES, OCS2
La poesía castellana contemporánea	6-dic.-1889	Repertorio Salvadoreño	San Salvador		Reproducido en La Unión (18-mar.-1890)	SeES
Carta literaria a Vicente Acosta	jun.-1890	Repertorio Salvadoreño	San Salvador		1890 Vicente Acosta, La lira joven	SeES, J
El teatro de San Salvador. Estreno de la compañía López y Unda	15-nov.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Teatro	23-nov.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Teatro	26-nov.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Teatro	6-dic.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Teatro	10-dic.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Teatro	13-dic.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Teatro	21-dic.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Teatro	13-ene.-1889	La Unión	San Salvador			SeES
Teatro	17-ene.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Teatro	20-ene.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
Un marco humilde para un lienzo de oro	10-mar.-1890	La Unión	San Salvador			SeES
En el mar. A bordo del «Barcoleta». 15 de mayo de 1892	31-may.-1892	Diario de Centro-América	Guatemala		Reproducido en La Razón (4-sep.-1894)	SeES
Never more... I: A mi amigo José Tible Machado	25-sep.-1892	Guatemala Ilustrada	Guatemala			SeES
<b>Carter, Boyd G., ed., 1967, La "Revista de América" de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre, edición facsimilar (Cart)</b>						
Nuestros propósitos	19-ago.-1894	Revista de América	Buenos Aires			Cart, 1, CareC
Un esteta italiano. Gabriel D'Annunzio	19-ago.-1894	Revista de América	Buenos Aires			Cart, 1
Libros y periódicos	19-ago.-1894	Revista de América	Buenos Aires			Cart
Gabriel D'Annunzio I. - El poeta	5-sep.-1894	Revista de América	Buenos Aires			Cart, OCS1
El idioma del delito. El "Diccionario lunfardo español" de Delleplane	5-sep.-1894	Revista de América	Buenos Aires			Cart, 1
Libros y periódicos	5-sep.-1894	Revista de América	Buenos Aires			Cart
Bellas artes. La exposición mendilharzu	1-oct.-1894	Revista de América	Buenos Aires			Cart
Revistas jóvenes de América	1-oct.-1894	Revista de América	Buenos Aires			Cart
<b>Mejía Sánchez, Ernesto, 1967, "Darío y Centroamérica" (Me)</b>						
Revista literaria de Centro-América	15-jun.-1885	Revista Latino-americana	México			Me

Título indicado en la compilación	Publicación en prensa		Libro		Compilaciones
	Fecha	Periódico	Ciudad	Año	
<b>Barcia, Pedro Luis, ed., 1968, <i>Escritos dispersos de Rubén Darío, vol. I (B1)</i></b>					
Paul Verlaine	19-ene.-1896	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
Marqués de Carvalho. <i>Entre as nymphaes</i>	8-mar.-1896	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
Emma, la cantatriz	31-may.-1896	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
Tres bellezas	14-jun.-1896	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
Divagaciones	5-jul.-1896	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
La leyenda del poeta Leopoldo Díaz	13-dic.-1896	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
Pintores españoles contemporáneos. Baldomero Galofre	5-sep.-1897	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
Alberto del Solar	10-oct.-1897	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
Paz y Paciencia	9-ene.-1898	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
Pierrot y Colombina. La eterna aventura	20-feb.-1898	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
<i>Julian Martel y La Bolsa</i>	27-mar.-1898	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
Páginas de arte. Pensamientos bajo el frío	28-ago.-1898	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
Cuento de Año Nuevo	1-ene.-1899	Buenos Aires	Buenos Aires		B1
El castellano de Víctor Hugo	21-jul.-10-ago.-1909	La Nación	Buenos Aires		B1
La boca de sombra	15-oct.-1909	La Nación	Buenos Aires		B1, Ra
Un homenaje a Mistral	19-oct.-1909	La Nación	Buenos Aires		B1
Feliciano Rops	7-nov.-1909	La Nación	Buenos Aires		B1
Un libro de Saint-Saëns	9-nov.-1909	La Nación	Buenos Aires		B1
España de fuera	6-dic.-1909	La Nación	Buenos Aires		B1
Films habaneros	1-ene.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1, CareC
La nueva Panamá. Su nuevo gobierno	20-ene.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Por los gitanos	24-ene.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
En el "Paris latino". Los estudiantes de Derecho	3-feb.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Un nuevo libro sobre el divorcio	15, 27-mar.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Films de París	22-may.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1, OCS2
La gloria de Mistral	23-may.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Noches de París. El magazine "Mundial"	7-jun.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Paul Fort	14-jun.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Films de París	22-jun.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
La glorificación de Paul Verlaine	13-jul.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Films de París	14-jul.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Films de París. Los bailarines rusos	16-ago.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Turf. Menudencias deportivas	28-ago.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Films de París. La novela de la Lantelme	26-sep.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Soldados del Kaiser. Un ballet de guerra	13-oct.-1911	La Nación	Buenos Aires		B1
Films de París	26-feb.-1912	La Nación	Buenos Aires		B1, OCS1, Ra
Un soñador. Saintine	1-mar.-1912	La Nación	Buenos Aires		B1, OCS1, Ra
Un soñador. Saintine y Gérard de Nerval	23-mar.-1912	La Nación	Buenos Aires		B1, OCS1, Ra
El mundo de los sueños. Artemidoro (II)	13-abr.-1912	La Nación	Buenos Aires		B1, A
Shakespeare en la política hispano-americana	29-abr.-1-may.-1912	La Nación	Buenos Aires		B1, OCS1, Ra
El mundo de los sueños. El abate Richard (I-II)	13-jun.-1912	La Nación	Buenos Aires		B1
Thalassa Maternal	15-jun.-1912	La Nación	Buenos Aires		B1
Impresiones brasileñas. La única gran política. El Dr. Lauro Muller	27-mar.-1912	La Nación	Buenos Aires		B1
Poesía andaluza. <i>Cante jondo</i>	21-jun.-1912	La Nación	Buenos Aires		B1
Films de viaje	28-jun.-1912	La Nación	Buenos Aires		B1
Impresiones brasileñas		La Nación	Buenos Aires		B1

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
El fin de Nicaragua	28-sep.-1912	La Nación	Buenos Aires			B1, ScV, A
El deseo de París	6-oct.-1912	La Nación	Buenos Aires			B1
Films de viaje	28-nov.-1912	La Nación	Buenos Aires			B1
El ideal de Mlle. Henriette	1-dic.-1912	La Nación	Buenos Aires			B1
Films de París	22-dic.-1912	La Nación	Buenos Aires			B1
Letras y cocina	23-dic.-1912; 8-ene.-13	La Nación	Buenos Aires			B1
Los judíos en oriente. La poesía judeo-castellana	31-dic.-1912	La Nación	Buenos Aires			B1
Films de París	15-ene.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
El poeta Ernest Raynaud	19-ene.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
El talento de los negros	28-ene.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Una nieta de Lamartine. Mme. Valentine de Saint-Point	4-feb.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Un colombiano eminente. El general Rafael Reyes	31-mar.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Films de París	12-abr.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Un nuevo libro sobre Arthur Rimbaud	15-17-abr.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Films de París	18-abr.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Edgar A. Poe y los sueños	8-may.-24-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1, Ra, CareC
Films de París	5-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
José Martí, poeta. Los Versos libres (IV)	8-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1, J
Films de París	31-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
La producción intelectual latinoamericana. Autores y editores	1-11-ago.-1912	La Nación	Buenos Aires			B1
Un apóstol. El Dr. Suárez de Mendoza	18-ago.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Una musa. La condesa de Noailles	1-sep.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Films de París	25-sep.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Films de París	27-sep.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Musas de Francia	1-oct.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Films de París	5-oct.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
Films de París	10-nov.-1913	La Nación	Buenos Aires			B1
<b>Ibáñez, Roberto, ed., 1970, Páginas desconocidas de Rubén Darío (I)</b>						
El	25-ago.-1894	La Razón	Montevideo			I, A
Literatura argentina	24-jun.-1894	La Razón	Montevideo			I
Tres fechas	8-jul.-1894	La Razón	Montevideo			I
Eduardo de la Barra	15-jul.-1894	La Razón	Montevideo			I
Namuncura	31-jul.-1894	La Razón	Montevideo			I, ScV
Chinos y japoneses	7-ago.-1894	La Razón	Montevideo			I
"La Revista Americana"	12-ago.-1894	La Razón	Montevideo			I
Un ilustre (Guido Spagno)	19-ago.-1894	La Razón	Montevideo			I
El idioma del delito	4-sep.-1894	La Razón	Montevideo		Reproducido en <i>Revista de América</i> (5-sep.-1894)	I, Cart
Salvador Rueda	23-sep.-1894	La Razón	Montevideo			I
Prometeo (de Rafael Núñez)	11-feb.-1894	Artes y Letras	Buenos Aires			I
Sensaciones literarias. Recuerdos de Zorrilla	13-may.-1894	Artes y Letras	Buenos Aires			I
Letras americanas	24-jun.-1894	Artes y Letras	Buenos Aires			I
Páginas de un libro de viajes	8-jul.-1894	Artes y Letras	Buenos Aires			I
Nuestros propósitos	19-ago.-1894	Revista de América	Buenos Aires			I, Cart, CareC
Un esteta italiano (d'Annunzio)	19-ago.-1894	Revista de América	Buenos Aires			I, Cart
Los huesos del gran mariscal (Sucre)	3-feb.-1895	La Nación	Buenos Aires			I
Prólogo a "Fibras"	30-dic.-1895	La Nación	Buenos Aires	1895	Fibras de Alberto Gñiraldo	I, J

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Margarita Tamagno	10-may.-1896	Buenos Aires	Buenos Aires			I
Impresiones teatrales. La divina comedia musical	14-jun.-1896	Buenos Aires	Buenos Aires			I
Discurso en el ateneo de Córdoba	20-oct.-1896	La Nación	Buenos Aires			I
Meryan	27-jun.-1897	Buenos Aires	Buenos Aires			I
El mar en la leyenda y el arte. Alberto del Solar	"Buenos Aires, septiembre de 1897. Contacha hecha en Buenos Aires y publicada en diarios de Chile" (nota de Ibáñez)					I, J
Vida literaria. Bekiss	5-mar.-1898	La Ilustración Sud Americana	Buenos Aires			I
En el álbum de Luis Berisso	11-dic.-1898	Sol del Domingo	Buenos Aires			I
José León Pagano	25-dic.-1898	Sol del Domingo	Buenos Aires			I
Psicologías de Museo	ago.-1912	Pallas	Buenos Aires			I
<b>Rama, Ángel, ed. 1973, El Mundo de los Sueños (Ra)</b>						
La Esfinge	16-mar.-1895	La Nación	Buenos Aires			Ra
Onofrofismo	22-mar.-1895	La Nación	Buenos Aires			Ra, OCG20
Wells y su "Time Machine"	16-oct.-1904	La Nación	Buenos Aires			Ra
La Ciencia y el más allá	9-feb.-1906	La Nación	Buenos Aires			Ra
La boca de sombra	15-oct.-1909	La Nación	Buenos Aires			Ra, B1
Los cuentos de Wells	4-nov.-1909	La Nación	Buenos Aires			Ra, OCS2
Siempre el misterio	30-abr.-1911	La Nación	Buenos Aires			Ra, OCS1
Observaciones de un inglés	19, 22-sep.-1911	La Nación	Buenos Aires			Ra, OCS1
Pintores de los sueños: Grandville	20, 23-oct.-1911	La Nación	Buenos Aires			Ra, OCS1
Tentativas de expresión	19, 28-nov.-1911	La Nación	Buenos Aires			Ra, OCS1
El marqués D'Hervey de Saint-Denis	11-dic.-1911 - 1-feb.-1912	La Nación	Buenos Aires			Ra, OCS1
Un soñador: Saintine	27-ene.-1-mar.-1912	La Nación	Buenos Aires			Ra, OCS1, B1
Artemidoro	21, 23-mar.-1912	La Nación	Buenos Aires			Ra, OCS1
El abate Richard (I-V)	29-abr.-9-may.-1912	La Nación	Buenos Aires			Ra, OCS1, B1
El onirismo tóxico	9-feb.-1913	La Nación	Buenos Aires			Ra, CareC
Edgar Poe y los sueños	8-may.-24-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires			Ra, B1, CareC
El mundo enigmático. Visiones y apariciones	25-oct.-1913 - 17-ene.-14	La Nación	Buenos Aires			Ra
Sueño de misterio	Apareció en Caras y Caretas (21-abr.-1917) en ninguna indicación sobre la procedencia (nota de Rama).					Ra
<b>Barcia, Pedro Luis, ed., 1977, Escritos dispersos de Rubén Darío, vol. II (B2)</b>						
La insurrección en Cuba	2-mar.-1895	La Nación	Buenos Aires			B2, A
Noches del Victoria. Temporada Vitaliani. Fedora	14-jun.-1896	La Nación	Buenos Aires			B2
Noches del Victoria. Temporada Vitaliani. Fernanda	16-jun.-1896	La Nación	Buenos Aires			B2
Noches del Victoria. Temporada Vitaliani. La segunda modiste	18-jun.-1896	La Nación	Buenos Aires			B2
Noches del Victoria. Temporada Vitaliani. Odette. Reprise de La Tosca	4-jul.-1896	La Nación	Buenos Aires			B2
Noches del Victoria. Temporada Vitaliani. Patria de Sardou	13-jul.-1896	La Nación	Buenos Aires			B2
Teatro quimérico. La reciente obra de Richépin	24, 25-ene.-1897	La Nación	Buenos Aires			B2
Teatros y fiestas. Clara	La autoría no responde a la pluma de Darío (Schmigalle y Caresani 2017, 155)					B2
San Martín, patrono de Buenos Aires. Un hagiografía	11-nov.-1897	La Nación	Buenos Aires			B2
Exposición de Bellas Artes	22-jun.-1899	La Nación	Buenos Aires			B2, RIE
El vientre de Madrid. La despensa y la bodega de España	27-feb.-1900	La Nación	Buenos Aires			B2
La "sarmiento" en España	25-abr.-1900	La Nación	Buenos Aires			B2
El cuerpo diplomático hispanoamericano	29-abr.-1900	La Nación	Buenos Aires			B2, RIE, A
La Exposición. La rue de París	18-jun.-1900	La Nación	Buenos Aires			B2
La Exposición. España. Algunas notas al vuelo	9-jul.-1900	La Nación	Buenos Aires			B2
La Exposición. Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas.	1-ago.-1900	La Nación	Buenos Aires			B2

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa Período	Ciudad	Año	Libro Título	Compilaciones
La Exposición. La fuerte Alemania	24-sep.-1900	La Nación	Buenos Aires			B2
La literatura hispanoamericana en París (II)	26-feb.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	B2, OCS3, ScCP3
París. Hombres, hechos e ideas	10-abr.-1901	La Nación	Buenos Aires			B2
París. Hombres, hechos e ideas	21-abr.-1901	La Nación	Buenos Aires			B2
Cosas de Orfeo. Teología artística. Una nueva teoría musical	28-abr.-1901	La Nación	Buenos Aires			B2, ScV
París. Hombres, hechos e ideas	5-may.-1901	La Nación	Buenos Aires			B2
El Salón. Société Nationale des Beaux Arts. La Escultura	27-may.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	B2, ScCP45
El Salón. Société Nationale des Beaux Arts. La Pintura	2-jun.-1901	La Nación	Buenos Aires			B2
París. Hombres, Hechos e Ideas	17-jun.-1901	La Nación	Buenos Aires			B2
París. Hombres, Hechos e Ideas	19-jul.-1901	La Nación	Buenos Aires			B2, ScV
La vida intelectual. Cinq ans chez les sauvages	No apareció en La Nación (Schmidalle y Carésani 2017, 118)		Buenos Aires			B2
El Dios Hugo y la América Latina	27-dic.-1901	La Nación	Buenos Aires			B2, A
La invasión de los bárbaros del norte	30-dic.-1901	La Nación	Buenos Aires			B2
Los que dan de comer a los pajaritos	16-feb.-1902	La Nación	Buenos Aires			B2, A
La invasión anglosajona. Centro América Yanqui	23-abr.-1902	La Nación	Buenos Aires			B2
París. Hombres, Hechos e Ideas	26-abr.-1902	La Nación	Buenos Aires			B2
Alemania en América. La emigración	11-may.-1902	La Nación	Buenos Aires			B2
El Salón. Société Nationale de Beaux-Arts. I.	4-jun.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	B2, ScCP45
El Salón. Société Nationale de Beaux-Arts. II.	8-jun.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	B2, ScCP45
El Salón. Société des artistes français	17-jun.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	B2, ScCP45
Benjamin Constant	6-jul.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	B2, ScCP45
París. Hombres, Hechos e Ideas	4-ago.-1902	La Nación	Buenos Aires			B2
París. Hombres, Hechos e Ideas	8-sep.-1902	La Nación	Buenos Aires			B2
París. Hombres, Hechos e Ideas. El banquete de la Sarmiento. Instantáneas	23-nov.-1902	La Nación	Buenos Aires			B2
Bronce y Mármol. Dos poetas y un militar. Los que aguardan	1-dic.-1902	La Nación	Buenos Aires			B2
Por la calle de la Paix	17-abr.-1903	La Nación	Buenos Aires			B2
Los falsificadores de arte. A propósito de la tiera de Saltafernes	10-may.-1903	La Nación	Buenos Aires			B2
Las tortillas de Moloch	8-jul.-1903	La Nación	Buenos Aires			B2
Otra vez los Humbert	11-sep.-1903	La Nación	Buenos Aires			B2
Las fiestas de Renan	20-oct.-1903	La Nación	Buenos Aires			B2
Articles de Paris	16-dic.-1903	La Nación	Buenos Aires			B2
En Salón. Société Nationale des Beaux-Arts	15-may.-1904	La Nación	Buenos Aires			B2
Articles de Paris	28-ago.-1904	La Nación	Buenos Aires			B2
Articles de Paris	1-sep.-1904	La Nación	Buenos Aires			B2
Viejo y nuevo Japón	2-oct.-1904	La Nación	Buenos Aires			B2
Articles de Paris	2-nov.-1904	La Nación	Buenos Aires			B2
El arte de ser presidente de la República. Roosevelt	13-nov.-1904	La Nación	Buenos Aires			B2, A
Articles de Paris	30-nov.-1904	La Nación	Buenos Aires			B2
Articles de Paris. La caridad del arte	12-dic.-1904	La Nación	Buenos Aires			B2
Poetas de España. Los hermanos Machado	15-jun.-1-jul.-1909	La Nación	Buenos Aires			B2
Diplomacia hispanoamericana en Europa	21-jul.-1911	La Nación	Buenos Aires			B2
Libros regios	3-sep.-1911	La Nación	Buenos Aires			B2
Graca Aranha	27-oct.-1911	La Nación	Buenos Aires			B2
Artistas de Nuestra América. Angel Zárraga	26-nov.-1911	La Nación	Buenos Aires			B2
La poesía de Mallorca. Joan Alcover	5-dic.-1911	La Nación	Buenos Aires			B2
Soyez bons pour les animaux	4-ago.-1911	La Nación	Buenos Aires			B2
Un profeta en París	30-nov.-1911	La Nación	Buenos Aires			B2



Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Los poetas belgas. A propósito del premio Nobel a Maeterlinck (I)	25-dic.-1911	La Nación	Buenos Aires			B2
Los poetas belgas (II)	22-ene.-1912	La Nación	Buenos Aires			B2
Letras centroamericanas. Honduras	8-mar.-1912	La Nación	Buenos Aires			B2
Un libro norteamericano sobre la poesía española e hispanoamericana	15-18-sep.-1913	La Nación	Buenos Aires			B2
Notas de arte	12-jul.-1914	La Nación	Buenos Aires			B2
Films. Un instante de poesía hace olvidar la guerra.	14-sep.-1914	La Nación	Buenos Aires			B2
España y la guerra. Compilaciones interiores de actualidad	3-nov.-1914	La Nación	Buenos Aires			B2
España y la guerra. Nuevos refugiados. Impresiones y fantasías. Curiosos relatos	23-nov.-1914	La Nación	Buenos Aires			B2
Films	24-dic.-1914	La Nación	Buenos Aires			B2
Apuntaciones de hospital	22-ago.-1915	La Nación	Buenos Aires			B2
<b>Montiel Argüello, Alejandro, 1986, Rubén Darío en Costa Rica (Mo)</b>						
Una tarea	4-sep.-1891	La Prensa Libre	San José			Mo, P
Bronce al Soldado Juan	15-sep.-1891	El Heraldó	San José			Mo, OCS4, P, OCGG11, A
Costa Rica en las Exposiciones Colombianas	9-oct.-1891	La Prensa Libre	San José			Mo, OCS1, P
Linterna mágica. El mercado	1-dic.-1891	Diario del Comercio	San José			Mo
De viaje a Heredia	6-may.-1892	Diario del Comercio	San José			Mo, P
Costa Rica	30-may.-1892	Diario de Centro América	Guatemala			Mo, OCS4, OCGG11
<b>Steiner Jonas, Pablo, 1987, Intermezzo en Costa Rica (St)</b>						
La Mercurial de Montalvo	18-abr.-1891	El Correo de la Tarde	Guatemala		Reproducido en La Revista de Costa Rica (nov.-1891)	St, OCS2, P, A
Salvajez	22-nov.-1891	La Unión Católica	San José			St
Pro domo mea	28-nov.-1891	El Partido Constitucional	San José			St, P, OCS2
Bonum est nos hic esse	3-dic.-1891	La Unión Católica	San José			St
<b>Rivas Bravo, ed., 1998, España contemporánea (RIE) *Figuran abajo solo los textos no recogidos en la 1a edición de España contemporánea.</b>						
La joven literatura II. Un estilista. Lo que vendrá	2-jun.-1899	La Nación	Buenos Aires			RIE
Exposición de bellas artes. II	22-jun.-1899	La Nación	Buenos Aires			RIE, B2
El viñete de Madrid. De Unzueta los viñetes, orfanes, callos y caracoles...	27-feb.-1900	La Nación	Buenos Aires			RIE
Los concursos de El liberal. La literatura y el dinero. La prensa española.	2-mar.-1900	La Nación	Buenos Aires			RIE
La prensa en España II. Periódicos y periodistas	7-mar.-1900	La Nación	Buenos Aires			RIE
La "Sarmiento" en España	25-abr.-1900	La Nación	Buenos Aires			RIE
El cuerpo diplomático hispanoamericano	29-abr.-1900	La Nación	Buenos Aires			RIE, B2, A
La casa de Lope. Estado actual de los teatros	20-may.-1900	La Nación	Buenos Aires			RIE
<b>Schmigalle, Günther, ed., 2000, La caravana pasa, libro primero (ScCP1)</b>						
La canción en la calle	29-jun.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP1, OCS3, ScV
Perros y flores	24-jun.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP1, OCS3
Andriamanantra mby an-trano	7-jul.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP1, OCS3
El desquite de la muerte	26-mar.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP1, OCS1, OCS3
Esas damas...	20-may.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP1, OCS3, ScV
«La más noble conquista del hombre»	23-jul.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP1, OCS3
Ludus	17-ago.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP1, OCS3
Los milagros de Lourdes	2-nov.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP1, OCS3
<b>Schmigalle, Günther, 2000, "La pluma es arma hermosa": Rubén Darío en Costa Rica" (ScLP)</b>						
Las Casas	17-dic.-1891	Diario del Comercio	San José			ScP

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro Título	Compilaciones
Impresiones y pensamientos	31-dic.-1891	Diario del Comercio	San José	1902	La caravana pasa	ScP
Revista de Europa	11-ene.-1892	Diario del Comercio	San José	1902	La caravana pasa	ScP
El Dr. Rubén Rivera	25-ene.-1892	Diario del Comercio	San José	1902	La caravana pasa	ScP
Revista política europea	27-ene.-1892	Diario del Comercio	San José	1902	La caravana pasa	ScP
Por el lado del Norte	15-mar.-1892	El Heraldo de Costa Rica	San José	1902	La caravana pasa	ScP, ScV, A
Reina Barrios	19-mar.-1892	Diario del Comercio	San José	1902	La caravana pasa	ScP
Palomas fugitivas	27-abr.-1892	El Heraldo de Costa Rica	San José	1902	La caravana pasa	ScP
Congreso Literario Hispano-Americano	27-abr.-1892	El Heraldo de Costa Rica	San José	1902	La caravana pasa	ScP
<b>Schmigalle, Günther, ed., 2001, La caravana pasa / libro tercero (ScCP3)</b>						
"Antes de la gloria"	13-may.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP3, OCS3
Las letras hispanoamericanas en París	16-feb.-1-mar.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP3, OCS3, B2, ScV
En la Academia	17-jul.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP3, OCS3
La estatua de Heine	11-ago.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP3, OCS3
Los modernos Icaros	15-jun.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP3, OCS3
<b>Jirón Terán, José, ed., 2003, Prólogos de Rubén Darío (J)</b>						
Carta-Prólogo a Rengiones cortos (1887) de A. Irarrázabal	1887	Repertorio Salvadoreño	San Salvador	1887	A. Irarrázabal, Rengiones cortos	J
Carta literaria sobre La lira joven (1890) de Vicente Acosta	1890	La Unión	San Salvador	1890	V. Acosta, La lira joven	J, SeES
Introducción (1890) a un folleto político	22-abr.-1890	La Nación	Buenos Aires	1890	Los trabajos previos a la aprobación del Pacto de Unión Provisional	J, OCGG11, SeES
Prólogo a Historia de tres años (1893) de J. Hernández Somoza	15-may.-1893	La Nación	Buenos Aires	1893	J. Hernández Somoza, Historia de tres años del gobierno de Saca	J, OCS4, OCGG11
Prólogo a Tradiciones peruanas (1893) de R. Palma (Fechado por Olivera 1967:266)	23-ago.-1890	Diario de Centro-América	Guatemala	1893	Tradiciones peruanas de R. Palma	J, OCS2
Prólogo a Gotas de Absintio (1895) de Emilio Rodríguez Mendoza	30-dic.-1895	La Nación	Buenos Aires	1895	E. Rodríguez Mendoza, Gotas de absintio	J
Carta-prólogo a Fibras (1895) de Alberto Chiraldó	1895	La Nación	Buenos Aires	1895	A. Chiraldó, Fibras	J, I
Prólogo a El mar en la leyenda y en el arte (1897) de Alberto del Solar	23-feb.-1897	La Nación	Buenos Aires	1897	A. del Solar, El mar en la leyenda y en el arte	J, I
Prólogo a Tierra adentro (1897) de Amadeo J. Ceballos [Ceballos]	1897	La Nación	Buenos Aires	1897	A. J. Ceballos, Tierra adentro	J
Poesías de Gervasio Méndez (1898)	1898	La Nación	Buenos Aires	1898	G. Méndez, Poesías	J
Prólogo de El cuervo (1909) de Edgar Allan Poe	El autor es Santiago Pérez Triana (Colombi 2013, 234)	La Nación	Buenos Aires	1901	J. J. Palma, Poesías	J
Prólogo a Poesías (1901) de J. J. Palma (Sobre la procedencia véase Phillips 1939:43)	1901	La Nación	Buenos Aires	1901	J. J. Palma, Poesías	J
El poeta de Costa Rica (1901) de Aquileo J. Echeverría	1901	La Nación	Buenos Aires	1901	A. J. Echeverría, Concherías (Lee Cozad 1974:480)	J
Prólogo a Crónicas del bulevar (1903) de Manuel Ugarte	1903	Revista Nacional	Buenos Aires	1903	M. Ugarte, Crónicas del bulevar	J
Edgar Allan Poe / Fragmento de estudio	ene.-1894	La Nación	Buenos Aires	1909	E. A. Poe, Poesías	J, OCS2, ScV, CareC, ScR
Prólogo a De Bogotá al Atlántico (1905) de Santiago Pérez Triana	15-abr.-1905	La Nación	Buenos Aires	1905	S. Pérez Triana, De Bogotá al Atlántico	J
El primer álbum de Pelele (1906)	1906	La Nación	Buenos Aires	1906	Pedro A. Zavalla, Pelele	J
Pórtico de A flor de alma (1907) de Armando Vasseyur	28-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires	1907	A. Vasseyur, A flor de alma	J
Prólogo a Opera lírica (1908) de Rufino Blanco Fombona	8-dic.-1910	La Nación	Buenos Aires	1908	R. Blanco Fombona, Pequeña ópera lírica	J, OCS3, RIT
Un poeta argentino: Carrasquilla-Mallarino	6-ene.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	E. Carrasquilla-Mallarino, El jardín del cristal	J, OCS2
Alejandro Sawa (1910)	may.-1912	Elegancias	París	1910	A. Sawa, Iluminaciones en la sombra	J, ScCD2
Aurora Cáceres (1911)	1911	Elegancias	París	1911	Z. A. Cáceres, Oasís de arte	J
Carta-Prólogo (1911)	17-may.-1905	La Nación	Buenos Aires	1911	H. D. Barbagelata, Bolívar y San Martín	J
Melancolía sinfonía (1911)	ago.-1911	Mundial Magazine	París	1911	G. Martínez Sierra, Teatro de ensueño	J, OCS2, ScCD1
Primavera apolínea (1911) de Alejandro Sux	1-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires	1911	A. Sux, La juventud intelectual de la América Hispana	J, OCS4, OCG14
Francisco Contreras (1911)	1-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	F. Contreras, La piedad sentimental	J, OCS2
Prólogo, Enrique Gómez Carrillo (1912)	1912	La Nación	Buenos Aires	1913	E. Gómez Carrillo, De Marsella a Tokio	J
Prólogo, Enrique Gómez Carrillo (1913)	1913	La Nación	Buenos Aires	1913	E. Gómez Carrillo, Del amor, el dolor y el vicio	J
Enrique Gómez Carrillo (1913)	jun.-1912	Mundial Magazine	París	1913	E. Gómez Carrillo, Evocaciones helénicas	J, OCS2
Elogio de Delmira Agustini (1913)	1913	Mundial Magazine	París	1913	Delmira Agustini, Los calices vacíos	J

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Carta a Francisco Gavidia (octubre 20 - 1909)	5-oct.-1884	El Porvenir de Nicaragua	Managua	1913	Francisco Gavidia, Obras	J
"A Francisco Antonio Gavidia y su tomo de Versos" (1884-1913)	10-dic.-1905	La Nación	Buenos Aires	1913	R. Pérez de Ayala, La paz del sendero	J, Se
La paz del sendero, el sendero innumerable (1913) de Ramón Pérez de Ayala	jun.-1907	Nuevo Mercurio	Barcelona	1914	R. Blanco Fombona, El hombre de hierro	J, OCS1
El hombre de hierro. (1914) de Rufino Blanco Fombona	21-ago.-1914	La Nación	Buenos Aires	1916	Omar-Al-Khayyan, Rubaiyat (Lee Cozad 1974,484)	J
Prólogo a Un libro muy bello	29-may.-8-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires	1914	J. Martí, Versos	J, OCS4, B2
José Martí escritor. (1914). Fragmentos de un estudio	26, 29-sep.-1896	La Nación	Buenos Aires	1914	Eugenio de Castro, Salomé y otras poemas	J, OCS2, ScR
Eugenio de Castro (1914)	ene.-1912	Mundial Magazine	Paris	1914	J. E. Rodó, Lecturas de Rodó	J, OCS2, OCG20
Apreciaciones (1914) José Enrique Rodó	3-abr.-1899	La Nación	Buenos Aires	1914	J. Benavente El príncipe que todo lo aprendió de los libros	J, OCS3, RIE
Apreciaciones (1914) Jacinto Benavente	30-nov.-1912	La Nación	Buenos Aires	1914	C. Guido y Spano, Poesías	J
Apreciaciones (1914) de Carlos Guido y Spano	29-nov.-1907	La Nación	Buenos Aires	1915	T. M. Cestero, Hombres y piedras	J, OCS1
Prólogo. Tulio M. Cestero	25-sep.-1912	La Nación	Buenos Aires	Reproducido en El cubano libre (20-abr.-1913)	J, OCS1	J, OCS1
El último prólogo						
<b>Schnigalle, Günther, ed., 2004, La caravana pasa, libro cuarto y libro quinto último (ScCP45)</b>						
En el Luxemburgo	24-jul.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45, OCS3
La fuerza yanqui	18-may.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45, OCS3, A
La cuestión de los canales	9-mar.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45, OCS3, A
La Francia religiosa	19-mar.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45, OCS3
De la influencia del pensamiento alemán en la América española	16-ago.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45, OCS3, OCS4, OCG11, ScV A
Los Estados Unidos y la América Latina	6-abr.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45, OCS3, A
Benjamin Constant	6-jul.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45, B2
El Salón. Société Nationale des Beaux Arts	4, 8-jun.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45, B2
El Salón. Société des Artistes Français	17-jun.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45, B2
Wietz	1-dic.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45
Vernissage	27-may.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP45, B2
<b>Schnigalle, Günther, ed., 2005, La caravana pasa, libro segundo (ScCP2)</b>						
En Londres	15-sep.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP2, OCS3, ScV
La exposición china de Whitechapel	1-oct.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP2, OCS3
El zar y el presidente ó bien El oso y Mariana	25-oct.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP2, OCS3
Matrimonios de príncipes	15-ene.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP2, OCS3
En Tierra belga	21-oct.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP2, OCS3
Fiesta en Trianon	30-jul.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP2, OCS3
Dreppé a través de los siglos	20-ago.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScCP2, OCS3
<b>Schnigalle, Günther, ed., 2006, Crónicas desconocidas: 1901-1906 (ScCD1)</b>						
Nuestros colaboradores. Max Nordau	24-abr.-1901	La Nación	Buenos Aires			ScCD1
Paris. Hombres hechos é ideas. Laprimavera. Indiscusiones. Esa pobre Vera...	13-may.-1901	La Nación	Buenos Aires			ScCD1, ScV
En el «Salón» - Los hispanoamericanos	6-jun.-1901	La Nación	Buenos Aires			ScCD1
Paris. Hombres hechos é ideas. El escándalo del «Figaro» Lise Fleuron	29-jun.-1901	La Nación	Buenos Aires			ScCD1
Paris. Hombres, hechos é ideas. El congreso de los poetas. Rostand.	30-jun.-1901	La Nación	Buenos Aires			ScCD1
En las costas de Normandía. Paisajes y sensaciones	4-sep.-1901	La Nación	Buenos Aires			ScCD1
La obra de la paz. M. Frédéric Passy	27-ene.-1902	La Nación	Buenos Aires			ScCD1
La América Latina en Europa. A propósito de la cuestión chilenoargentina	3-feb.-1902	La Nación	Buenos Aires			ScCD1
Paris. Hombres hechos é ideas	3-abr.-1902	La Nación	Buenos Aires			ScCD1
Las transformaciones de Mimi Pinson	13-abr.-1902	La Nación	Buenos Aires			ScCD1, OCS1, ScV
El concurso general agrícola. En la galería de las máquinas	30-may.-1902	La Nación	Buenos Aires			ScCD1

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
La Armenofilia. Opinión de un escritor turco.	2-nov.-1902	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
El arte de escoger esposa	6-nov.-1902	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Una pintora prerrafaelita. La obra de Evelyn Morgan	29-ene.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Un santo economista Lavida de Ibi enaventurado Bernardino de Feltró.	12-feb.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Año Nuevo. Artículos de París. Teresa Eva. Cotatelo. Federico. El Sr. Girón	19-feb.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI, ScV
La Breaña hambrienta	5-mar.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Cake-Walk	19-mar.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI, OCS1
La tarjeta postal	9-abr.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Al Dr. Max Nordau	14-may.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Salón. I. El de "Beaux Arts". Vernissage. Mujeres pintadas y mujeres vivas.	28-may.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Pianos y pianistas	4-jun.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Salón. El de "Beaux Arts" [Salas I-VIII]	11-jun.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Salón. B de "Beaux Arts" [Salas XI-XXXVII] El de la "Société de Artistes Français"	18-jun.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Los solloquios del pobre	16-jul.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
La catástrofe del Metropolitano	13-sep.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScCDI, CareC
La inmigración de la Italia meridional en la República Argentina	30-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
"Artículos de París". La Literatura y la cocina	20-dic.-1904	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Una musa. Madame Catulle Mendès. "Les Charmes"	18-ene.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
El Año Nuevo de París	5-feb.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Dos ancianas	25-feb.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Azaroff	4-mar.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI, OCG20, A
En Tierra de D. Quijote	9-abr.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Notas de España. Con Blasco Ibañez. Teatro de ensueño. Las injusticias ..	17-may.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI, OCS2, J
La Cuna del manco.	21-may.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Alfonso XIII	3-jun.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
En la Academia española. El inmortal Señor Ferrari	13-jun.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
La anarquía española	24-jul.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
La anarquía española. II.	28-jul.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI, A
La orilla del Cantabrico. Notas y croquis	17-sep.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
La anarquía española. Intelectualidad y acción	1-oct.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
M. Loubet se va. ¿Quién será su sucesor? El arte de ser presidente...	19-dic.-1905	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
"Artículos de París". La Villa de la Cuestia feroz. M. Loubet	2-feb.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
La cuestión franco-venezolana. Castro en Europa. Palabras de...	8-mar.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
La cuestión de Marruecos. El sultán intimo	17-feb.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
El general y el abate	9-abr.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
"Artículos" de París. La desilusión de las reinas de Citeres. Mere l'ana	11-abr.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
"Artículos" de París. El Salón de los "Independents"	25-may.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
Los salones de 1906. I. Société Nationale des Beaux Arts	30-may.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
"Artículos" de París. El prix de Rome literario	3-jun.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCDI
<b>Alfonso García Morales, 2006, "Un artículo desconocido de Rubén Darío: 'Mallarmé. Notas para un ensayo futuro'" (G)</b>						
Mallarmé. Notas para un ensayo futuro.	18-sep.-1892	El Sol del Domingo	Buenos Aires			G.
<b>Schmigalle, Günthe, ed., 2008, ¿Va a arder París...? Crónicas cosmopolitas, 1892-1912 (ScV)</b>						
Por el lado del Norte	15-mar.-1892	El Heraldó de Costa Rica	San José			ScV, ScP, A
La agitación recién pasada. Jean Carrère. Ferro non auro	14-ago.-1893	La Nación	Buenos Aires			ScV, OCS4, Ma
Edgar Allan Poe	ene.-1894	Revista Nacional	Buenos Aires	1896	Los Raros	ScV, OCS2, J, CareC, ScR

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Namuncurá. La verbena de la Paloma. Una promesa	31-jul.-1894	La Razón	Montevideo			ScV. 1
José Martí	1-jun.-1895	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	ScV. OCS2, ScR
Paul Verlaine	10-ene.-1896	La Nación	Buenos Aires	1896	Los Raros	ScV. OCS2, ScR
Folklore de América Central. Representaciones y bailes populares de Nicaragua	ago.-1896	La Biblioteca	Buenos Aires			ScV. OCS4, Ma
Los colores del estandarte	27-nov.-1896	La Nación	Buenos Aires			ScV. OCS4, Ma, CareC
Madrid	6-feb.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	España contemporánea	ScV. OCS3, RIE, A, CareC
Los inmortales	2-nov.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	España contemporánea	ScV. OCS3, RIE
Reflexiones de Año Nuevo parisiense	5-feb.-1901	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	ScV. OCS3, A, CareC
Las letras hispanoamericanas en París	16-feb.10-mar.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScV. OCS3, ScCP3
Cosas de Orfeo. Teología artística. Una nueva teoría musical	28-abr.-1901	La Nación	Buenos Aires			ScV. B2
París. Hombrés; hechos e ideas	13-may.-1901	La Nación	Buenos Aires			ScV. B2
Esas damas...	20-may.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScV. OCS3, ScCP1
En Londres	15-sep.-1901	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScV. OCS3, ScCP2
La vida intelectual. Cinq ans chez les sauvages	No. aparición en La Nación (Schmigalle y Carasanti 2017: 118)					ScV. B2
Las transformaciones de Mimi Pinson	13-abr.-1902	La Nación	Buenos Aires			ScV. OCS1, ScCD1
La canción en la calle	29-jun.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScV. OCS3, ScCP1
De la influencia del pensamiento alemán en la América española	16-ago.-1902	La Nación	Buenos Aires	1902	La caravana pasa	ScV. OCS3, OCS4, OCG11, ScCP4,5, A
Año Nuevo. «Artículos de París»	19-feb.-1903	La Nación	Buenos Aires			ScV. ScCD1
Tanger	15-abr.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	ScV. OCS3, RIT, CareC
Waterloo. Por el Rhin	18-jun.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	ScV. OCS3, RIT
Francfort S. M. Hamburgo o el reino de los cisnes. Berlín	28-jun.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	ScV. OCS3, RIT
Gorki	10-feb.-1902	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	ScV. OCS1
Libros viejos a orillas del Sena	26-nov.-1903	La Nación	Buenos Aires	1906	Opiniones	ScV. OCS1
Cosas de Shakespeare	15-jul.-1903	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	ScV. OCS4
En el «país latino»	19-ago.-1904	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	ScV. OCS4
El caso de M. Syvèton	15-ene.-1905	La Nación	Buenos Aires	1907	Parisiense	ScV. OCS4
El viaje a Nicaragua II	6-oct.-1908	La Nación	Buenos Aires	1909	El viaje a Nicaragua e Intermexzo tropical	ScV. OCS3
Marinetti y el Futurismo	5-abr.-1909	La Nación	Buenos Aires			ScV. OCS1
Films de París	3-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScV. OCS2
El fin de Nicaragua	28-sep.-1912	La Nación	Buenos Aires			ScV. B1, A
<b>Schmigalle, Günther, ed., 2011, Crónicas desconocidas: 1906-1914 (ScCD2)</b>						
Londonia / Diversiones inglesas	14-jun.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Los Dumas	13-jul.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Antuerpiana / Al pasar	16-jul.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
La conferencia de Río de Janeiro / Preliminares	28-jul.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Sensaciones luminiscentes / El Conde Rozor / Suzanne Despres / ...	8-ago.-1906	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
La Sociedad de Escritores de Buenos Aires	23-feb.-1907	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Vida belga	17-may.-1907	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Hechos e ideas	31-may.-1907	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, OCS1
Vida belga	9-jun.-1907	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
En Bretaña	4-ago.-1907	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Hechos e ideas	26-ago.-1907	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Impresiones españolas	7-feb.-1909	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, OCS1
Notas españolas	9-may.-1909	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, OCS20
El Congreso Universal de Poesía	15-ago.-1909	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
La emigración castellana	13-oct.-1909	La Nación	Buenos Aires			ScCD2

Título indicado en la compilación	Publicación en prensa		Libro		Compilaciones	
	Fecha	Periódico	Ciudad	Año	Título	
La emigración castellana (I)	14-oct.-1909	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
A París	29-oct.-1909	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Enrique Larreta	3-dic.-1909	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Alejandro Sawa	8-ene.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, J
Films de la Corte	10-ene.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Manuel II / Rey de Portugal	11-ene.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Films de la Corte	18-ene.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, OCS2
Sangre azul	23-ene.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Marquina y su obra	13-feb.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, OCS2
El Mistral de Valencia	15-feb.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
La Revolución de Nicaragua	25-feb.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Films de la Corte	8-mar.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Films de la Corte	31-mar.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
La antidiplomacia / Una nota de Mr. Knox	1-abr.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, A
De oratore	12-may.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
El culto de la incompetencia	16-may.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Seducción y corrupción	17-may.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
El teatro de los poetas	27-ago.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Letras centroeuropeas / Domingo Estrada	4-sep.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Tras el alma de Aubrey Beardsley	4-oct.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Films de travesía	20-oct.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
De Saint-Nazaire a Veracruz / Notas para los turistas	21-oct.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Sor Juana Inés de la Cruz	24-oct.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, OCS2
La administración Gómez en Cuba	24-nov.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, A
La administración Gómez en Cuba / El reverso de la medalla	28-nov.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, A
Films habaneros	26-dic.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Films habaneros	28-nov.-1910	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Films de París	28-ene.-1911	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Política americana / Zelaya responde a Taft	25-feb.-1911	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, A
Films de París	4-mar.-1911	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, OCS1
Letras venezolanas / Blanco-Fombona "Au-delà des Horizons" / ...	7-mar.-1911	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Films de París	14-abr.-1911	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, OCS2
"La venganza de la gleba"	2-jun.-1911	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
El millonario de los autógrafos / Mr. James Carleton Young	4-mar.-1912	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Las historias naturales de Jules Renard	5-may.-1912	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
El canal de Panamá / El progreso panameño	21-may.-1912	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Films de viaje	16-jun.-1912	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Films de viaje	18-jun.-1912	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
El retorno	21-ago.-1912	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Mitre y las letras	1-sep.-1912	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Marsella	8-ene.-1914	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Algunas apuntes sobre Gómez Carrillo	24-may.-1914	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Asuntos americanos / La intención yanqui	6-jul.-1914	La Nación	Buenos Aires			ScCD2, A
Films catalanes	26-ago.-1914	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
Films	11-sep.-1914	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
La epopeya vigila	21-sep.-1914	La Nación	Buenos Aires			ScCD2
España y la guerra / Tópicos de actualidad	4-oct.-1914	La Nación	Buenos Aires			ScCD2

Título indicado en la compilación		Fecha	Publicación en prensa		Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
			Periódico				Título	
España y la guerra / La prensa / Otros temas		8-oct.-1914	La Nación		Buenos Aires			ScCD2
España y la guerra / La crisis económica		21-oct.-1914	La Nación		Buenos Aires			ScCD2
España y la guerra / Más sobre la cuestión neutralidad / Nuevos aspectos		28-oct.-1914	La Nación		Buenos Aires			ScCD2
Arellano, Jorge Eduardo, ed., 2011, La República de Panamá y otras crónicas desconocidas (A)								
¿Por qué?		17-mar.-1892	El Heraldo de Costa Rica		San José			A, OCGG11
El hierro		22-sep.-1892	La Tribuna		Buenos Aires			A, OCS4, Ma
Los Miserables / Los "gueux" franceses, los "tramps" yanquis, ...		2-jul.-1894	La Nación		Buenos Aires		Reproducido en <i>Mundial Magazine</i> (jun.-1914)	A
Reflexiones de año nuevo parisíense		5-feb.-1901	La Nación		Buenos Aires		1901 <i>Peregrinaciones</i>	A, OCS3, ScV, CareC
La cuestión de los canales		9-mar.-1902	La Nación		Buenos Aires		1902 <i>La caravana pasa</i>	A, OCS3, ScCP45
La guerra		1914, tomo XXIII	El Cope Ilustrado		Caracas			A
Un presidente que sube y otro que se va		2-mar.-1887	La Unión		Valparaíso			A
La obra de Zelaya y su caída		30-nov.-1908, 25-feb-1911	La Nación		Buenos Aires	1909	<i>El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical</i>	A, OCS3
Los asuntos de Nicaragua		7-dic.-1910	La Nación		Buenos Aires			A, OCS4, Ma
Refutación al presidente Taft		25-feb.-1911	La Nación		Buenos Aires			A, ScCD2
El fin de Nicaragua		28-sep.-1912	La Nación		Buenos Aires			A, B1, ScV
La Unión Centroamericana		12-ago.-1886	La Época		Santiago de Chile			A, Si
Páginas de La Unión		7-nov.-1889	La Unión		San Salvador			A, OCS4, OCGG11, SeES
El Pacto (Fechado por SeES)		25-mar.-1890	La Unión		San Salvador	1890	<i>La República de Centro-América</i>	A, OCGG11, SeES
Epilogo de la Historia Negra		21-ago.-1895	La Nación		Buenos Aires			A, OCS1, OCG20
Bronce al soldado Juan		15-sep.-1891	El Heraldo de Costa Rica		San José			A, OCS4, P, OCGG11, Mo
[José María] Reina Barrios		16-mar.-1892	El Heraldo de Costa Rica		San José			A, OCS4, OCGG11
Doctor [José María] Castro		6-abr.-1892	El Heraldo de Costa Rica		San José			A, OCS4, P, OCGG11
Centroamérica		7-jul.-1892	La Estrella de Panamá		Panamá		Reproducido en el <i>Diario de la Capital</i> (11-ago.-1892)	A
Elección, gobierno y caída de José Manuel Balmaceda		1886	El Diario Nicaraguense		Granada			A, OCGG11
Balmaceda, el presidente suicida		4-oct.-1891	La Prensa Libre		San José			A, OCS4, P, OCGG11
Bañados Espinosos		23-mar.-1892	El Heraldo de Costa Rica		San José			A, OCS4, OCGG11
La obra del populacho		17-oct.-1890	Diario de Centro América		Guatemala			A, OCS4, OCGG11
Prólogo a la <i>Mercurial</i> de Montalvo		18-abr.-1891	El Correo de la Tarde		Guatemala		Reproducido en <i>La Revista de Costa Rica</i> (nov.-1891)	A, OCS2, P, St
El [Artigas]		25-ago.-1894	La Razón		Montevideo			A, I
La insurrección en Cuba		2-mar.-1895	La Nación		Buenos Aires			A, B2
La administración Gómez en Cuba		24-28-nov.-1910	La Nación		Buenos Aires			A, ScCD1
De la influencia del pensamiento alemán en la América española		16-ago.-1902	La Nación		Buenos Aires	1902	<i>La caravana pasa</i>	A, OCS3, OCS4, OCGG11, ScCP45, ScV
Shakespeare en la política hispanoamericana		13-abr.-1912	La Nación		Buenos Aires			A, B1
La república de Panamá		may.-1913	Mundial Magazine		París			A, OCG13
Por el lado del norte		15-mar.-1892	El Heraldo de Costa Rica		San José			A, ScP, ScV
El triunfo de Calibán		20-may.-1898	El Tiempo		Buenos Aires		Reproducido en <i>El Cope Ilustrado</i> (1-oct.-1898)	A, OCS4, Ma
La invasión de los Bárbaros del Norte		30-dic.-1901	La Nación		Buenos Aires			A, ED
Los Estados Unidos y la América Latina		6-abr.-1902	La Nación		Buenos Aires	1902	<i>La caravana pasa</i>	A, OCS3, ScCP45
La invasión anglosajona / Centroamérica yankee		23-abr.-1902	La Nación		Buenos Aires			A, B2
La fuerza yanqui		18-may.-1902	La Nación		Buenos Aires	1902	<i>La caravana pasa</i>	A, OCS3, ScCP45
El arte de ser Presidente de la república / Roosevelt		13-nov.-1904	La Nación		Buenos Aires			A, B2
La antidiplomacia / Una nota de Mr. Knox		1-abr.-1910	La Nación		Buenos Aires			A, ScCD2
Las palabras y los actos de Mr. Roosevelt		27-may.-1910	Paris Journal		Buenos Aires			A
Roosevelt en París		22-jun.-1910	La Nación		Buenos Aires	1912	<i>Todo al vuelo</i>	A, OCS2
Asuntos americanos / La intención yanqui		6-jul.-1914	La Nación		Buenos Aires			A, ScCD2
El nihilismo en Rusia		18, 20-dic.-1891	Diario del Comercio		San José			A

Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa	Ciudad	Año	Libro	Compilaciones
Dinamita	27-nov.-1893	La Tribuna	Buenos Aires			A, OCS4, Ma
John Bull for ever!	23-mar.-1895	La Nación	Buenos Aires			A, OCS4, Ma
El Cristo de los ultrajes	15-sep.-1899	Revista Nueva	Madrid			A
Madrid	6-feb.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	España contemporánea	A, OCS3, RIE, ScV, CareC
Un meeting político	20-nov.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	España contemporánea	A, OCS3, RIE
Congreso social y económico pero-americano	25-mar.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	España contemporánea	A, OCS3, RIE
El cuerpo diplomático hispanoamericano	29-abr.-1900	La Nación	Buenos Aires			A, B2, RIE
Azaroff	4-mar.-1905	La Nación	Buenos Aires			A, OCG20, ScCD1
La anarquía española	28-jul.-1905	La Nación	Buenos Aires			A, ScCD1
La comedia de las urnas	3-jul.-1910	La Nación	Buenos Aires	1912	Todo al vuelo	A, OCS2, OCS4, OCGG11
<b>Caresani, Rodrigo Javier, ed., 2013, Crónicas viajeras. Derroteros de una poética (CareC)</b>						
Historia de un sobretodo	30-may.-1892	La Habana Literaria	La Habana		Reproducción en el Diario del Comercio (21-feb.-1892)	CareC, OCS1
Edgar Allan Poe	ene.-1894	Revista Nacional	Buenos Aires	1896	Los Raros	CareC, OCS2, J, ScV, ScR
El Salón	21-oct.-1895	La Prensa	Buenos Aires			CareC, CareA
El Salón. VI	1-nov.-1895	La Prensa	Buenos Aires			CareC, CareA
Divagaciones. Historia de un 25 de mayo	29-nov.-1896	El Tiempo	Buenos Aires			CareC, OCS4, Ma
Córdoba. La ciudad de los templos. Sensaciones y paisajes	3-oct.-1896	La Nación	Buenos Aires			CareC
Films habaneros	ene.-1911	La Nación	Buenos Aires			CareC, B1
En el Océano. Impresiones y notas	18-ene.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	España contemporánea	CareC, OCS3, RIE
En Barcelona	30-ene.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	España contemporánea	CareC, OCS3, RIE
De nuevo en Madrid	6-feb.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	España contemporánea	CareC, OCS3, RIE, ScV, A
¡Toros!	12-may.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	España contemporánea	CareC, OCS3, RIE
Diario de Italia. Turin (I).	15-oct.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	CareC, OCS3
Diario de Italia. Turin (II)	22-oct.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	CareC, OCS3
Diario de Italia. Roma (I)	11-dic.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	CareC, OCS3
Diario de Italia. Roma (II)	16-dic.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	CareC, OCS3
Diario de Italia	7-ene.-1901	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	CareC, OCS3
Tierras solares. Tánger	25-abr.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	CareC, OCS3, RIT, ScV
Tierras solares. Tánger. II	14-may.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	CareC, OCS3, RIT, ScV
Horas errantes. Viena	17-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	CareC, OCS3, RIT
Horas errantes. Snobopolis	25-jul.-1904	La Nación	Buenos Aires	1904	Tierras solares	CareC, OCS3, OCS4, RIT
En París. Los comienzos de la Exposición. Psicología del visitante	23-may.-1900	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	CareC, OCS3
Noël parisiense. Carlota Wiehe en L'Homme aux poupées	29-ene.-1901	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	CareC, OCS3
Reflexiones de Año Nuevo parisiense	5-feb.-1901	La Nación	Buenos Aires	1901	Peregrinaciones	CareC, OCS3, ScV, A
La catástrofe del Metropolitano	13-sep.-1903	La Nación	Buenos Aires			CareC, ScCD1
Hechos e ideas.	21-ago.-1907	La Nación	Buenos Aires	1911	Letras	CareC, OCS1
París nocturno	may.-1911	Mundial Magazine	París			CareC, OCS4, OCG14
El mundo de los sueños. El onirismo tóxico	9-feb.-1913	La Nación	Buenos Aires			CareC, Ra
Edgar Poe y los sueños (I)	8-may.-1913	La Nación	Buenos Aires			CareC, B1, Ra
Edgar Poe y los sueños (II)	20-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires			CareC, B1, Ra
Edgar Poe y los sueños (III)	24-jul.-1913	La Nación	Buenos Aires			CareC, B1, Ra
Catulo Mendez. Parnasianos y decadentes	7-abr.-1888	La Libertad Electoral	Santiago de Chile			CareC, Si
Nuestros propósitos	19-ago.-1894	Revista de América	Buenos Aires			CareC, Cart, I
Los colores del estandarte	27-nov.-1896	La Nación	Buenos Aires			CareC, OCS4, Ma, ScV
El modernismo en España	29-dic.-1899	La Nación	Buenos Aires	1901	España contemporánea	CareC, OCS3, RIE



Título indicado en la compilación	Fecha	Publicación en prensa Período	Ciudad	Año	Libro Título	Compilaciones
<b>Caresani, Rodrigo Javier, 2015, "El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para La Prensa " (CareA)</b>						
El Salón. I	21-oct.-1895	La Prensa	Buenos Aires			CareA, CareC
El Salón. II	22-oct.-1895	La Prensa	Buenos Aires			CareA
El Salón. III	23-oct.-1895	La Prensa	Buenos Aires			CareA
El Salón. IV	25-oct.-1895	La Prensa	Buenos Aires			CareA
El Salón. V	27-oct.-1895	La Prensa	Buenos Aires			CareA
El Salón. VI	1-nov.-1895	La Prensa	Buenos Aires			CareA, CareC
El Salón. VII	10-nov.-1895	La Prensa	Buenos Aires			CareA
<b>Schmigalle, Günther y Rodrigo Javier Caresani, eds., 2017, Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916) (ScB)</b>						
Los Raros. Filósofos «finiseculares». Nietzsche - Multatuli	2-abr.-1894	La Nación	Buenos Aires			ScB, OCS4, Ma
El idioma de los monos. Magne versus Garner. iE-G-C-Ki	4-jun.-1894	La Nación	Buenos Aires			ScB
Noches del Victoria. Temporada Vitaliani. La Tosca	30-jun.-1896	La Nación	Buenos Aires			ScB
De París. Hombres, hechos. Ideas (Especial para La Nación)	20-jul.-1902	La Nación	Buenos Aires			ScB
<b>Camacho, Jorge, ed., 2017, Rubén Darío en El Figaro de La Habana (Cam)</b>						
Páginas de viaje. Fiestas a bordo	1892	El Figaro (año 8, no. 26)	La Habana			Cam
Cuba literaria. Lola Rodríguez de Tió	1894	El Figaro (año 10, no. 14)	La Habana			Cam
Teatro japonés	ago.-1900	El Figaro (año 16, no. 31)	La Habana			Cam
Eugenio Garzón en el Figaro de París	sep.-1904	El Figaro (año 20, no. 36)	La Habana			Cam
Parisiense	mar.-1906	El Figaro (año 22, no. 10)	La Habana			Cam
Parisiense. El nido... del águila	jun.-1906	El Figaro (año 22, no. 25)	La Habana			Cam
Parisiense. Un escultor mejicano	jul.-1906	El Figaro (año 22, no. 27)	La Habana			Cam
J. J. Palma	jul.-1906	El Figaro (año 22, no. 29)	La Habana			Cam
Saint-Pol-Roux	sep.-1907	El Figaro (año 23, no. 36)	La Habana			Cam
El hombre de hierro por R. Blanco Fombona	jun.-1907	El Figaro (año 23, no. 24)	La Habana			Cam
Pichardo	jun.-1907	El Figaro (año 23, no. 24)	La Habana			Cam
Figuras de América. Manuel Gondra	1910	El Figaro (año 26, no. 50)	La Habana			Cam
Une lettre de M. Rubén Darío	abr./jun.-1901	Mercure de France	Paris			Cam

## ABSTRACT

The present dissertation, titled *El pensamiento poético de Rubén Darío* (*The Poetic Thought of Rubén Darío*), aims to examine the approach to the questions “*what is poetry?*” and “*what is the role of the poet?*” shown by Nicaraguan poet Rubén Darío (1867-1916), maximum representative of Hispanic *modernismo*, through a reading of his prose essays. The vital importance that these ruminations concerning the *ars poetica* had for him is shown by the number of his poems that touch on the themes of poetry and the poet. This stance originates from the following social and aesthetic circumstances: first, the expansion of bourgeois society and its threat to the function of art within society; second, the absence of a single theory of Poetics starting during Romanticism; and third, the peripheral condition of Spanish America within universal literary relationships, in which Europe occupied central position. The question “*what is poetry?*” also operates as “*what should poetry be in Spanish America?*,” and thus becomes a complicated issue, especially when an Spanish American poet aims to be *modern* through assimilating European modernity while still aiming to be *original*.

The dissertation analyzes the prologues to Darío’s poetry collections, all of which are recognized as expositions of his aesthetic ideas, along with his prologues to works by other writers and other journalistic articles published by him in various cities throughout his life. In order to understand the way in which his ideas engage in a dialogue with circumstances of time and location, the five chapters in the dissertation are ordered according to a chrono-topological framework corresponding to his displacement. Part One, which consists of Chapter I, II, and III, deals with the formation of the ideas related to the concept of poetry during his youth years between 1882 and 1892, which he spent in Nicaragua, Chile, El Salvador and several other

countries of Central America. Part Two, which consists of Chapter IV, is dedicated to examining the machinery of the principles that constitute his poetic ambition, especially oriented to the project of Spanish American aesthetic modernization, based on the analysis of the texts written during his stay in Argentina from 1893 to 1898. Part Three, which consists of Chapter V, explores how Darío observes the esthetic issues developing in Europe from 1899 to 1914, and how his above-mentioned views appear—evolved or otherwise in original form—in his observations. Each chapter considers the human, social, and artistic surroundings reflected in his texts, such as the presence or absence of young colleagues with whom he could have shared his ideas, or the social modernization of the city he lived in, the typical discussion topics among the local intellectuals, and the composition of his intended readers.

As a result of the aforementioned analysis, Darío's thought shows itself not as a static theory, but as a dynamic intellectual trajectory full of complexities and contradictions. Three primordial values on which Darío's concept of poetry stands are pointed out, namely: a historical relativity; an essentialist vision that presupposes the universal, unique, and absolute essence of art; and subjectivism. This dissertation also describes how those values relate or contradict each other in certain social and cultural circumstances, even as each one gains its coherence through a consideration of Darío's evolution in thinking from his youth to his later years. Regarding the role of the poet, this dissertation argues that Darío's idea was developed around the relationship between the masses and the elites, and that although the masses and the elites were antagonistic to him, he persevered in his effort to be at the points of contact between them. In conclusion, this dissertation argues that in the face of the different orientations across the different values mentioned above, Darío's poetic attitude is characterized by the aspiration to harmoniously unify all these elements.

## RESUMEN

El presente estudio, titulado *El pensamiento poético de Rubén Darío*, tiene como objetivo examinar la teoría de Rubén Darío (1867-1916), máximo representante del modernismo hispánico, en torno a la cuestión de “¿qué es la poesía?” y “¿cuál es la función del poeta?” mediante la lectura de sus textos ensayísticos en prosa. Se denota la importancia vital que poseen las interrogaciones relativas al *ars poetica* en él, cuando se repara en la abundancia de los poemas darianos que tratan el tema de la poesía y el poeta. Todo esto se origina en las siguientes circunstancias sociales y estéticas: primero, la expansión de la sociedad burguesa y su amenaza sobre la función del arte en la sociedad; segundo, la ausencia de una única Poética a partir de la época del romanticismo; y tercero, la condición periférica de Hispanoamérica en las relaciones literarias universales, en las que Europa ocupaba la posición central. La cuestión de “¿qué es la poesía?” también opera como la de “¿cómo debe ser la poesía en América?”, y se torna especialmente compleja cuando un poeta americano apunta a ser *moderno* a través de la asimilación de la modernidad europea, y aún desea ser *original*.

En el trabajo se analizan los prólogos de los poemarios de Darío, exposiciones bien conocidas de sus ideas estéticas, así como los prólogos escritos por él destinados a los libros de terceros. Se añaden al análisis de estos textos sus artículos periodísticos publicados en diversas ciudades a lo largo de su vida. Con miras a observar la forma en la que las ideas darianas dialogan con las circunstancias propias del tiempo y lugar, los cinco capítulos se ordenan según el marco cronotológico que corresponde a su desplazamiento. La primera parte, que consta de los capítulos I, II y III, versa sobre el devenir de las ideas darianas relativas al concepto de la poesía de sus años juveniles entre 1882 y 1892, durante su estancia en Nicaragua, Chile, El Salvador y otros países

centroamericanos. La segunda parte, equivalente al capítulo IV, está dedicada a examinar la máquina de los principios que constituyen su voluntad poética, especialmente orientada al proyecto de la modernización estética en Hispanoamérica, sobre la base del análisis de sus textos escritos durante su estancia argentina, desde 1893 hasta 1898. En la tercera parte, equivalente al capítulo V, se explora cómo Darío observa los problemas estéticos en Europa en el período que va de 1899 a 1914, y cómo dichos principios se muestran, evolucionados o intactos, en sus observaciones. En cada capítulo, se considera el entorno humano, social y artístico que se refleja en sus textos, tales como la presencia o ausencia de compañeros jóvenes con quien puede compartir sus ideas, el nivel de modernización social de la ciudad, los típicos temas en el debate de la intelectualidad local y la composición de supuestos lectores.

Como resultado del argumento arriba indicado, el pensamiento de Darío se presenta no como una teoría estática, sino como una trayectoria intelectual dinámica llena de complejidades y contradicciones. Se apuntan tres valores primordiales en los que se apoya el concepto dariano de la poesía: la relatividad histórica; la visión esencialista, que presupone el núcleo universal, único y absoluto del arte; y el subjetivismo. Asimismo, se demuestra cómo los mismos valores se relacionan o se contradicen entre sí, en determinadas circunstancias sociales y culturales, aunque cada uno tiene su coherencia en la evolución de su pensamiento, desde la juventud hasta la madurez. Respecto a la función del poeta, se indica que la idea de Darío se desarrolló en torno a la relación entre la masa y la élite, y a pesar de que la masa y la élite fueron antagónicas para él, no dejó de buscar su lugar en los puntos de contacto entre las mismas, es decir, en el periodismo masivo, y más tarde también en la poesía, en pos del lenguaje mesiánico. Como conclusión se plantea que, ante las diversas orientaciones de los distintos valores arriba señalados, la actitud poética de Darío está marcada por la aspiración de unificarlos todos en armonía.